شعر خليل حاوى

دراسة فنية

تأليف

د عايدى على جمعة

الكتاب: شعر خليل حاوى: دراسة فنية

الكاتب: د عايدى على جمعة

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

جمعة ، عايدى على

شعر خليل حاوى: دراسة فنية / د عايدى على جمعة

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٧٧ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٠ – ٥٥٠ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٤٠٨١ / ٢٠٢٢

شعر خليل حاوى

دراسة فنية



الإهداء

إلى والدىّ الكريمين

إلى الأستاذ الدكتور / صلاح رزق

إلى الأستاذ الدكتور / مصطفى السعيد/ وزير الاقتصاد الأسبق

تحية مودة وعرفان وتقدير

عايدى

تمهيد

انطلاقاً من الوعي بأن ما كتبه إيليا الحاوي شقيق الشاعر بتفصيل شديد عن حياته يغنينا عن إعادة القول فإننا نكتفي بالإشارة إلى المنعطفات المتميزه والملامح الفردية في حياته، تلك التي من شأنها أن تكون ذات تأثير مباشر غالباً أو غير مباشر أحياناً في شعره.

وقد عاين خليل حاوي في طفولته المبكره تجربة الفقد، حيث فقد أخته الصغيرة أوليفيا التي لاقت حتفها بسبب الحمى، وكان الطفل خليل شديد التعلق بها، وقد تركت هذه الحادثة في نفسه أثراً واضحاً ظل يلازمه طوال حياته، ولم يخل شعره ولا كتابته من الإشارة لهذا الحادث.

كما واجه الطفل خليل حاوي في مستهل حياته التعليمية التعصب الديني الذي جسده موقف القسيس الذي اعتدى عليه بالضرب المبرح حين رفض خليل حاوي الإجابة على سؤال القسيس من هم الهراطقة؟ وكانت الإجابة (إنهم الذين لا يخضعون لسلطة البابا والكنيسة الكاثوليكية).

وكان رفض خليل الإجابة على هذا السؤال لا لأنه لا يعلم، ولكنه لأنه عرف أن طائفته التي ينتمي إليها يسمون أيضاً هراطقة. وقد ترك ذلك أثراً واضحاً في نفسية خليل، وكره التعصب الديني أشد ما يكون الكره، وساعده على ذلك انتماؤه إلى طائفة الأرثوذكس وهي طائفة غير متعصبة. وكان لهذا التعليم الديني الصحي الأثر الواضح في إذكاء تمرده.

كما استشعر خليل حاوي في مستهل حياته الظلم بسبب حرمانه من التعليم، واضطراره إلى العمل اليدوي المتواضع.

فقد أقعد الوالد عن العمل بسبب المرض، مما جعل الأسرة تصاب بضائقة

مالية شديدة، وكان خليل أكثر الأخوة، فترك الدراسة وانخرط في أعمال يدوية متواضعة أحس خلالها بكثير من القهر والظلم.

لكنه رجع إلى الدراسة مرة أخرى، وأظهر تفوقاً، والتحق بالجامعة الأمريكية ببيروت، ودرس الأدب العربي وتخرج منها بامتياز عام ١٩٥١م، وحصل على الماجستير ١٩٥٥م عن أطروحته العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد.

ثم أرسلته الجامعة إلى كيمبردج في بريطانيا للحصول على الدكتوراه فمكث بها ثلاث سنوات خصبة، تعمق خلالها في كثير من نواحي الفكر والثقافة، وأنهى أطروحته للدكتوراه، وأنهى مجموعته نهر الرماد، وقسماً كبيراً من الناي والريح.

لكن هذه الفترة الخصبة في حياة الشاعر اعتراها شيء كان له أكبر الأثر في نفسيته وفي صحته أيضاً، حيث تعرض الشاعر لمحاولة اغتيال عن طريق دس السم له، لكنه نجا من الموت، وظل يعاني ألاماً مبرحة طيلة حياته، ولازمه الصرع الشديد في فترات متفاوتة حتى نهاية عمره، وحينما قام بعمل أشعة على دماغه، وجد أن هناك درنة بيضاء غير خبيثة في رأسه واختلف الأطباء في استئصالها أم تركها، وفضل خليل تركها.

وكان لتبنيه بعض الأفكار الشيوعية وإحباطه بسبب خيبة أمله في رفاق هذا الفكر والصراعات التافهة في مجال العمل، والعجز عن عمل شيء إيجابي من وجهة نظره. أثر واضح انعكس في شعره.

وقد ترك خليل حاوي خمسة دواوين شعرية وهي ما انصب عليها هذا البحث، وهذه الدواوين الشعرية هي:

١- نهر الرماد ١٩٥٧م.

٢- الناي والريح ١٩٦١م.

٣- بيادر الجوع ١٩٦٥م.

٤- الرعد الجريح ١٩٧٩م.

٥- من جحيم الكوميديا ١٩٧٩م.

كما كان له كثير من الدراسات النقدية مبثوثة في المجلات الأدبية، وبخاصة مجلة الآداب البيروتية.

وكان المشرف على موسوعة الشعر العربي، فضلاً عن أطروحتيه "العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد" وهي أطروحته للماجستير، و"جبران خليل جبران: إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره". وهي أطروحته للدكتوراه، وكتبها بالإنجليزية ونشرت بالإنجليزية في بيروت ١٩٦٢م، ونشرت ترجمتها العربية ١٩٨٢م.

الفصل الأول

اللغة والأسلوب

اللغة والأسلوب في شعر خليل حاوي:

اللغة هي مادة العمل الشعري، وأداة تشكيله، ولذا ينبغي أن يكون المنطلق الأولي لدراسة النص الأدبي هو المنطلق اللغوي، «لأن ما يميز الخطاب الأدبي عن الأنواع الأخرى للخطاب، هو في نهاية المطاف لغته الخاصة». [1] ولذا يجدر الدخول إلى عالم النص الشعري من باب تلك الصفة الخاصة.

وتختلف اللغة الشعرية عن اللغة اليومية، ويمكن تحديد الاختلاف بينهما عن طريق قصد المتكلم «فإذا كان يستعمل اللغة بغية التوصيل، فستنتمي آنذاك إلى اللغة اليومية التي لاتكون فيها للأصوات والعناصر الصرفية أية قيمة مستقلة، أما إذا تخلف هدف التوصيل إلى المرتبة الثانية وبرزت الظاهرة اللغوية بقيمة مستقلة لأصواتها وعناصرها الصرفية فستنتهي إلى اللغة الشعرية». [2]

ويرى رومان جاكبسون أن الشاعرية «تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة». [3]

([1]) محمد كرد علي، ألوان من النقد الفرنسي المعاصر، ص ١٨٠.

([2]) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص ٨٦.

([3]) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، ص ١٩.

في ضوء هذا يتضح «أن اللفظ في الواقع يقصد لذاته على أساس أنه في نفسه خلق فني، ومن ناحية أخرى له خواص في البنائية تخضعه لنظام إيمائي ذي شكل متصل بالنص كله». [1]

ويسعى الشعر إلى أن يستغل إمكانات اللغة إلى أبعد حد ممكن، مبتعداً بنفسه عن الكلام العادي بواسطة الأصوات والأوزان وكل الوسائل التي تتيحها الصور الشعرية، [2] ومن هنا فإن (الشعر تبعاً لتعبير فالبري الدقيق هو لغة داخل اللغة). [3]

وعلى هذا الأساس رفض كثير من المهتمين بدراسة الأدب أن تكون الأفكار هي مادة الشعر، وقد كان مالارميه (يؤكد أن الشعر يصنع من الكلمات نفسها، قاصداً بذلك الكلمات كأحداث حسية)، [4]

وإذا كان الشعر كما يقول فاليري (لغة داخل لغة) فإن لكل شيء لغته الخاصة وأسلوبه الخاص به. ولا شك أن سبل المغايره مطروحة ي اللغة ونظامها على نحو لا حد له، وذلك أن «اللغة المعنية هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار **Choice** أو انتقاء **Zelection** يقوم به المنشيء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين». [5]

وقد عرف فوكو الأسلوب بأنه (طريقة معينة في القول)، [6] ويعد الالتفات إلى دراسة الأسلوب من المكاسب الهامة للدراسات الأدبية، إذ «إن السمة المميزة

---

(1) أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، ص ١٤٥؟

(2) رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة مُحَمَّد عصفور، ص ٤٤٣.

(3) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ص ١٥٦.

(4) أرشيبان مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي، ص ٣٠.

(5) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٣٧.

(6) مجموعة باحثين، البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلي دريدا، ص ١١٩.

لدراسة الأسلوب أنها تبدأ من العمل الأدبي نفسه، من الكلمات والطريقة التي تألفت بها، وضم بعضها إلى بعض وليس هناك حدود يحظر على دارسي الأدب تخطيها، لكنه يبدأ من نقطة محددة على وجه اليقين». [١]

في ضوء هذا يمكن النظر إلى السمات الهامة لأسلوب خليل حاوي حيث نجد منها:

مجـاورة الألـفـاظ:

«إن تتبع مجاورة الألفاظ في الجملة عند حاوي يبين أن هذا الشاعر لم يلغ ما اكتسبته الألفاظ عبر عصور اللغة، كما أنه في الوقت نفسه لم يبق تلك العلاقات على صورتها التي نجدها عليها في القصيدة التقليدية». [٢] ولا شك أن الوقفات التحليلية مع النصوص هي التي يمكن أن نحتكم إليها في اختيار مدى صحة هذا الادعاء.

يقول خليل حاوي:

في جبال من كوابيس التخلي والسهاد
حيث حطت بومة خرساء تجتر السواد
الصدى والظل والدمع جماد
يتجلى فارس غض منيع
فارس يمسح غصات الحزاني والجياع
سيفه يهزج في وهج الصراع
ويعرى الفعل من اسم وظرف وقناع [٣]

---

(١) د/ شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ص ١٥٣.

(٢) خالد سليمان، خليل حاوي دراسة في معجمه الشعري، مقال بمجلة فصول المجلد الثامن العددان ١،٢، مايو ١٩٨٩م، ص ٦٣.

(٣) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص ٣١.

نرى علاقات جديدة بين المضاف والمضاف إليه في قوله كوابيس التخلي، حيث يقيم الشاعر تداخلاً بين عالم النوم وعالم اليقظة، إذ تنتمي كلمة التخلي إلى اليقظة، وتمتد جذورها في الواقع الذي يراه الشاعر تعيساً يتخلى فيه العرب عن شرفهم وعرضهم وأرضهم لأعدائهم، وتنتمي كلمة كوابيس إلى النوم حينما يلقي فيضاً مكن البشاعة على نفسية النائم. وبدلاً من أن يصبح النوم رمزاً لراحة النائم جسدياً ونفسياً يتحول إلى مصدر كبير لقلقه.

وبذا تسهم هذه العلاقة بين المضاف والمضاف إليه في بث دلالات الرفض والضيق، بل والشقاء بهذا الواقع. كما تظهر العلاقة الجديدة بين المضاف والمضاف إليه في قوله غصات الحزانى – فالشاعر يضيف كلمة غصات إلى كلمة الحزانى بما توحي به من توتر شديد. فالغصة تقف في حلق الآكل، وتعطله عن طعامه، وتخرجه من التمتع بالطعام إلى الشقاء الشديد به، وتحوله من جانب الخير إلى جانب الشر. وكلمة الحزانى الجمع تنسحب إلى دلالة شمول الحزن في وطننا وبلوغه مبلغاً كبيراً من الضيق وهنا يحدث مزج بين ما هو مادي – غصات – وما هو معنوي الحزانى – هذا المزج يسهم في إبراز دلالة الضيق.

وفي قوله وهج الصراع نرى كيف تسهم العلاقة بين المضاف وهج – والمضاف إليه – الصراع – في إظهار دلالة فتوة الصراع، وعدم فتوره، كما تظهر العلاقة الجديدة بين الصفة والموصوف في قوله فارس غض، فوصف الفارس بأنه غض يسهم في بث دلالة الفتوة والقوة التي يتميز بها هذا الفارس، وتتلاءم مع وهج الصراع الذي يحتاج بشدة إلى مثل هذا الفارس.

كما نرى العلاقة الجديدة في الجملة الفعلية في قول الشاعر، حطت بومة خرساء تجتر السواد، ونرى تغليبا للون الأسود فيما سبق. فالبومة نفسها توحي باللون الأسود، ووصفها بأنها خرساء لا يبتعد كثيراً عن الإيحاء بهذا اللون، كما أن

جملة تجتر السواد يعمق دلالة هذا اللون، وفي قوله حطت إيحاء بثقل وطأة هذه البومة – رمز التخلف والرجعية والهزيمة – على صدورنا.

وتظهر أيضاً العلاقة الجديدة في قوله يمسح غصات الحزانى والجياع، وفي قوله يعرى الفعل من اسم وظرف وقناع. فالفعل يمسح يوحي بقدرة هذا الفارس الفائقة على كنس مظاهر واقعنا الفاسد المتمثل في غصات الحزانى والجياع، وفي قوله يعرى الفعل من أسم وظرف وقناع علاقة جديدة تسهم في جعل الفعل يأخذ أكبر مساحة من الظهور، الفعل وفقط فهذا الفارس يعري الفعل من كل ما يجعله يبتعد عن فعليته، فهو يعريه من أسم وظرف وقناع، أما على مستوى الجملة الاسمية فإننا نجد منها سيفه يهزج، ورغم أن الهزيج يوحي بالسعادة لأنه يستدعي الغناء والطرب والسيف يرتبط بالدم والقتل فإن الشاعر قد جعل السيف يهزج ولم نشعر بتباعد الجو النفسي، بل شعرنا بالتقارب الشديد بين السيف رمز قدرة العربي على الأخذ بثأره، وبين الهزيج رمز فرحته بذلك.

وفي قوله الصدى والظل والدمع جماد تتحول الأشياء التي ترتبط ارتباطاً شديداً بالعاطفة إلى جماد، بما يوحي به ذلك من خلو حياتنا كلها من أي شيء يربطها بالحياة أصلاً ويسهم كل ذلك في إضفاء هالة كبيرة على هذا الفارس الذي يتجلى، فيحول كل هذه الأشياء التعسة إلى نقيضها.

الحركة والنمو:

ويتحقق ذلك عن طريق استخدام الجمل الفعلية والتي تبدأ بالفعل المضارع في قصيدة مناخ[1] يقول خليل حاوي:

دون مطلي ترتمي

---

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص ٨٠.

مدينة العناكب

وترتمي المناصب

وفي مناخ الصخر

والأدغال والدوالي

وحيث تزهو الحية الرقطاء

باللآلي

تغط في الشمس ولا تبالي

تموت عنكبوت

تموت والعناكب

رسولهم يموت

دون مطلي توحي بعلو الشاعر، وبارتفاع مكانه في حين ترتمي مدينة العناكب دونه. وقد ورد الفعل المضارع ثماني مرات في القطعة السابقة، في السطر الأول أسند الفعل المضارع ترتمي إلى مدينة العناكب، وقد أتى الشاعر بكلمة العناكب، وهي كلمة ترتبط بالعدم أكثر من ارتباطها بالحياة، ورمز بها إلى المزيفين الذين ينطلقون في حياتهم على أساس المصلحة الشخصية دون اعتبار للقيم.

أما في السطر الثاني فقد أسند الفعل المضارع ترتمي إلى المناصب، وهنا يظهر التوازي بين ترتمي مدينة العناكب، وبين ترتمي المناصب ويجعل الشاعر من السطور الثلاث الأولى طرفاً من طرفي المقابلة التي يقيمها بين طبيعتين، الطبيعة الأولى تتمثل في حياة المدينة التي تساعد على تفريخ العناكب، وتهتم كثيراً بالمناصب الزائفة، أما الطبيعة الثانية فتتمثل في مناخ الصخر والأدغال والدوالي التي يطل

منها الشاعر وينتمي إليها.

في هذه الطبيعة تزهو الحية الرقطاء باللآلي. وهنا نجد الفعل المضارع تزهو يسند إلى الحية الرقطاء مما يدل على انحراف في طبيعتها. فالزهو دائماً ينسب إلى الطاووس أو غيره من الكائنات التي تجد في تكوينها عناصر جمال تزهو بها. لكن الشاعر هنا يسنده إلى الحية مما يدل على أنها أصبحت رمزاً من رموز الجمال بسبب الطبيعة الصافية التي تعيش فيها، وليست رمزاً من رموز القتل والتدمير والأذى. وإمعاناً من الشاعر في تأكيد هذه الصورة لها نجده يسند إليها فعلين مضارعين آخرين في قوله تغط في الشمس ولا تبالي. فينهض هذان الفعلان بتأكيد صورة الحية المفتونة بجمالها الذي يتلألأ في ضوء الشمس.

بعد ذلك تأتي ثلاثة أسطر في كل سطر يأتي الفعل المضارع تموت مسنداً إلى العنكبوت، وعلى ما يتعلق به، وهو رسولهم.

تموت عنكبوت

تموت والعناكب

رسولهم يموت

وقد نهض الفعل المضارع في السطور السابقة بتصوير حالة انقطاع الأنفاس، وضياع الحياة من هذه الكائنات الوصولية في هذه الطبيعة التي لا تعترف إلا بالصفاء.

وقد ورد الفعل المضارع مزيداً ثلاث مرات، ففي الطرف الأول من طرفي المقابلة جاء مرتين: ترتمي مدينة العناكب، وترتمي المناصب، ليسهم في بث دلالة الزيادة عن الحد الطبيعي ويتلاءم مع تمدد الأجسام العنكبوتية والسرطانية التي تصيب المجتمع في مقتل.

وجاء مزيداً في المرة الثالثة في كلمة تبالي التي أسندت إلى الحية، وإمعاناً في

الإيحاء ببذل المزيد من الإصرار على عدم اهتمامها.

أما الطرف الثاني من طرفي المقابلة فقد ورد الفعل المضارع مجرداً خمس مرات، في الفعل تزهو وتغط المسندين إلى الحية إمعاناً في إضفاء التصرف الطبيعي على أسلوبها في هذه الطبيعة الجبلية الصافية. وجاء الفعل تموت مجرداً ثلاث مرات متوالية مسنداً إلى العنكبوت ورسوله وروده مجرداً يوحي بالموت الطبيعي، حيث لا تجد هذه الكائنات طبيعة تساعدها على الحياة أو حتى التمسك بها قليلاً، فتموت من نفسها، أما على مستوى اللزوم والتعدي، فقد جاءت الأفعال المضارعة كلها في حالة اللزوم، مما يسهم في تصوير الحركة الداخلية للمسند إليه، وعدم التداخل بين طرفي المقابلة، وإنما يقوم كل منهما في مواجهة الأخر.

الاستغناء عن أدوات الربط اللغوية:

«وقد أخذت هذه الظاهرة تشيع في الشعر العربي الحديث بأثر من الاستجابة لبعض المفاهيم الرمزية والسريالية». [1] فالمذهب السريالي يضحي بالحياة الواعية وواقعها لأنه «يزعم أن فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً، وهو واقع اللاوعي – واقع المكبوت في داخل النفس البشرية». [2]

وعلى هذا الأساس فإن السرياليين «يرون أن الجمل ينبغي أن تتوالى آلياً كما ترد في الذهن، ودون أي تدخل من الفكر لتنظيمها، أو الربط بينها». [3] ولهذه الظاهرة مكانها في شعر خليل حاوي، يقول على لسان شجرة الدر:

يابغايا القصر – والأنثى بغي

---

(1) د/ صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص ٢٠٣.

(2) د/ محمد مندور الأدب ومزاهبه، ص ١٤٧.

(3) د/ علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٣٨.

يابغايا

كان ساقي صولجانا بارعا

يلهو بتاج ورعايا

كان قلبي شجرة

تورق أظفاراً، نيوب

عبثا أشتف لو يهطل ظلا وطيوب

علني أصفو وأحنو،

أمحي في الحب، وحدي

كنت وحدي

أحتمي من لسعة الوحشة

في صهوة مجدي [1]

يبدو غياب الربط الطبيعي في جملة كان قلبي شجرة تورق أظفاراً، نيوب وهذا الغياب يسهم في الانتهاك الذي نراه في الجملة السابقة، فإسناد الشجرة إلى القلب يعد انتهاكاً، كما يبدو الانتهاك حينما تورق الشجرة أظفاراً، ثم يغيب الربط الطبيعي حينما تأتي كلمة ينوب بعد كلمة أظفار.

ويمكن الإشارة إلى أن كلمة نيوب من حقل دلالي مقارب إلى كلمة أظفار كما لا تفوتنا الإشاره إلى الانتهاك الذي بدا في جملة عبثاً أشتف لو يهطل ظلاً وطيوب، فالفعل يهطل يسند إليه الفاعل قلبي محدثاً لنا خيبة توقع لأنه ينتمي إلى حقل دلالي مختلف، ثم تأتي الكمله فتمضي بالانتهاك خطوة أبعد.

---

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص ١٥١.

كل هذه الانتهاكات في سطر واحد. بعد ذلك تأتي ثلاث جمل تعليلية كلها تبدأ بالفعل المضارع، دون وجود أدوات ربط طبيعية بينها، وهي الجمل التي تبدأ بالفعل أصفو–أمحي–أحتمي، وكان لغياب الربط الطبيعي أثر إيقاعي واضح، حيث بدا نوع من التوازن نتيجة استخدام الفعل المضارع بصيغة المتكلم في بداية الجمل كما كان له أثر دلالي حيث أسهم في توالي الجمل آليا كما وردت في ذهن شجرة الدر عن العالم وإحساسها الكبير بالوحدة القاتلة، وعجزها عن الإحساس بالحب..

ويقول عن البطل المرتجى في قصيدة «رسالة الغفران من صالح إلى ثمود»

ويبارك الشمس التي تحيى، تميت، تعيد ما تحييه

من رحم السديم

تنهل في مجرى العروق نضارة، مرحاً، جموحاً، نبض جمره (١)

فالشمس تحيي، تميت، تعيد هذه الأفعال المضارعة تتوارد بلا أداة ربط تربط بينها.

وإمعاناً من الشاعر في التركيز على كل لقطه نراه يحذف من الفعل الأول والثاني (تحيي، تميت) ما يتعلق به من تكملة الجملة وهو المفعول به فيعطي أكبر فرصة لظهور الحدث نفسه.

وفي السطر الأخير تتراجع أدوات الربط ايضاً فتأتي النضارة والمرح والجموح ونبض الجمرة بلا أداة ربط لغوية بينها.

وهذه الكلمات يأتي بها الشاعر من حقول دلالية تشير لعالم الفتوة والحيوية وهو ما يتواءم مع طموح هذا البطل المبتغى الذي يبارك الخصوبة والعطاء.

---

(١) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص ١٠١.

وكان لانحسار أدوات الربط اللغوية وتراجعها دور التركيز علىاللقطات التي تبرز الصيرورة والديناميكية دون عرقلة الأداة، وتشويهها للتصوير.

من الأساليب الواردة في شعر حاوي:

الاستفهام:

وقد تأتي دلالة الاستفهام معبرة عن حيرة وجودية تظهر في طول تأمله في الموت والحياة، يقول:

ولماذا يتقي

ما ضم في عتمته

وجه أبيه

وجباها غضة مستعرة

وصغارا في قبور نضرة [١]

فهو يشعر بالخوف من القبر رغم أنه ضم وجه أبيه في ظلمته واحتوى أخته الصغيرة، ويحاول عن طريق الاستفهام أن يطمئن نفسه القلقة من ذلك.

وقد تنسحب دلالة الإستفهام إلى التفجع والتحسر في السياقات الرثائية، يقول في قصيدته أم المصطفى:

ولم اصطفى ولدي

ضحيته صريعة [٢]

الفعل أصطفي يمتلك رصيداً دينياً، لأنه يجعل مؤشر الدلالة يشير إلى

---

(١) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص٤٧

(٢) حليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص ٦٩.

المصطفين الأخيار، لكن الصفة – ضحيته – صريعه تاتي لتحول مؤشر الدلالة إلى اصطفاء الموت لولدها، وتأخذ كلمة ولدي مركز الثقل، وتتجاوب مع صيحة الأم الثكلي، حينما تند عنها الصيحة الحزينة (ولدي). وبذا تنسحب دلالة الاستفهام إلى التفجع.

وقد ينسحب الاستفهام إلى معنى اللوم والتقريع، خصوصاً حينما يتعلق الأمر بحال العرب الراهنة.

كيف نبقى تحت سقف واحد

وبحار بيننا .. سور..

وصحراء رماد بارد

وجليد [(١)]

ينهض الفعل نبقى باستدعاء نظريات البقاء للأقوى، ثم تاتي كلمة سقف مشعة بدلالة انتماء العرب إلى جد أعلى واحد، يكون بمثابة سقف يستظلون به من عوامل تضييع الهوية، وتنهض الصفة "واحد" ببث دلالة العلاقة القوية بين من يستظلون بهذا السقف، فالشاعر ينتزع من واقع اللغة المتكلمة سقف "واحد" ليضخ دلالة الأسرة الواحدة، وليس هناك علاقة أقوى من علاقة الزوج بزوجته، أو الأب بأولاده، أو الإخوة ببعضهم.

ثم يأتي حرف العطف الواو جاذباً بعده ما يتواءم والاستفهام المتصدر للسطور، فيبدو نوع من التقابل بين الرغبة والفعل، الرغبة في العيش تحت سقف واحد، في الوقت الذي تفصل فيه بيننا بحار بما لها من إيحاء بالبعد الشديد، فما يفصل بيننا ليس بحراً، وإنما بحار، وتقدم كلمة بحار على المبتدأ شبه الجملة بيننا

---

(١) خليل حاوي، الديوان، ص١٣٧.

لتأخذ مركز الثقل، وتكون المشهد التصويري للبعد، ثم نفاجأ بفراغ كلامي يعوضه الشاعر بنقطتين ليجعل المتلقي يسهم معه في بناء الدلالة، فيبدو من خلالها التباعد النفسي كما بدا من قبل التباعد الجسدي، ثم تاتي كلمة سور من حقل دلالي متقارب مع كلمة بحار، مستدعية رصيداً كبيراً من الفراق، بعدها نفاجأ بفراغ كلامي يتواءم مع الفراغ السابق، ثم تأتي أداة الربط اللغوية الواو جاذبة معها كلمات من حقول دلالية متقاربة مع دلالة البحار والسور، فتأتي كلمة صحراء مضافة إلى كلمة رماد ليوحي بالبعد والانطفاء، فالعواطف بين العرب منطفئة، وهذا ما تؤكده الصفة "بارد" أيضاً، وفي النهاية يأتي العطف بكلمة جليد للإيحاء بالبرودة القاتلة بين هؤلاء العرب الذين يرغبون في العيش تحت سقف واحد في الوقت الذي تفصل بينهم كل عوامل التفرق، ولا يجذب السقف معه أي عامل من عوامل التجمع، بل يصبح وجود السقف الذي يظل مثل هؤلاء الناس الذين تفصل بينهم هذه الأشياء البعيدة مستحيلاً، وهنا يبدو الاستفهام ناهضاً بمعنى اللوم والتقريع، وقد استدعى معه ما ينهض ببث هذه الدلالة.

وقد يحمل الاستفهام في طياته نوعاً من التمجيد خصوصاً في القصائد الوطنية، يقول متحدثاً عن البطل الغض الغضوب في قصيدته الرعد الجريح:

أترى هل كان

في حنوة ليل يستريح

حيث لا تضربه شمس

ولا تخفيه ريح

كيف لا يحترق الليل ويفنى

حين يلتف على

رعد جريح [1]

تنسحب دلالة الليل هنا إلى الانتكاسات والإحباطات التي أصابت الأمة، وتبدو الشمس والريح رمزين لصيرورة الحياة التي تأتي على الكائن الحي، فيتحول من الضعف إلى القوة، ومن القوة إلى الضعف وهذا ما لا يراه الشاعر في بطله المحمل بدلالات أسطورية، لأنه لا ينهزم أمام عوامل التغيير، ولا يتأثر بها، وقد غذى هذه الدلالة وصف البطل بأنه رعدن ثم تأتي الصفة "جريح" محدثة انتهاكاً للنسق يسهم في خلق بنية دلالية مشبعة بالغضب لما أصاب أمة هذا البطل. وتؤازر بنية التضاد الليل – رمز الانتكاسات – الرعد رمز البطل المخلص بنية الاستفهام في الإيحاء بدلالة تمجيد هذا البطل الغضوب.

وقد ينسحب الاستفهام إلى دلالة التقرير:

أترى حملت من صدق الرؤى

مالا تطيق؟

فالدرويش يخاطب البحار بالاستفهام السابق، بعد إظهار رأيه في الحضارة الغربية التي لا يراها غير طين، وما تقدمها إلا فورة من فورات الطين لأنها تقوم على المادية الخالية من وثبات الروح ووهجها، فبدت رؤية الدرويش مرعبة، وهنا جاز له أن يخاطب البحار بقوله:

أترى حملت من صدق الرؤى

ما لا تطيق

والاستفهام يبدأ بهمزة متبوعة بالفعل ترى متوائماً مع دلالة الرؤيا الصادقة،

([1]) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص ٥٢.

التي يحاول الدرويش أن ينطلق منها، وكأن كلامه يحمل في طياته ما يجعله أقرب إلى النبوءة. ثم تاتي كلمة حملت موحية بالثقل المادي الشديد الملقى على كتف البحار، ثم يحدث انتهاك للغة حين يجعل المحمل شيئاً معنوياً – من صدق الرؤى – وليس مادياً، ويأتي النفي بلا قبل الفعل تطيق موحياً بعدم القدرة نهائياً على التحمل. ونشتم الريح الدينية في هذا الاستفهام متذكرين قصة الخضر مع موسى عليه السلام، حين طلب موسى منه أن يعلمه مما علم ذكرا، فقال له الخضر إنك لن تستطيع معي صبرا، وكيف تصر على ما لم تحط به خبرا.

وكأن الدرويش يحاول أن يجعل البحار مقراً بعدم استطاعته التحمل كما أقر موسى أمام الخضر عليه السلام. وهنا بدا الاستفهام ناهضاً بهذه الدلالة.

وقد ينسحب الاستفهام إلى دلالة التعجب والإنكار، يقـول:

حلوة الحي
ترى من مط ثدييها إلى البطن
والوى أنفها منقار بومه [1]

تأتي حلوة الحي أولاً لتأخذ قدراً من الاهتمام والتركيز، بعدها يأتي الاستفهام ترى من مط ثدييها إلى البطن، وألوى أنفها منقار بومة، فالجسد أصابه قدر من التشويه، فالثديان مطا إلى البطن، والأنف الحسن ألوى فأصبح منقار بومة، فيتحول الجمال الصبوح – حلوة الحي – إلى القبح البين الذي وصل إلى ذروته – بومة. ومن خلال بنية التضاد – حلوة الحي – بومة – يبدو الاستفهام محملاً بدلالة التعجب والإنكار.

وقد ينسحب الاستفهام إلى دلالة النفي يقـول:

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص٣٤.

كيف الفرار

وأنا في الصبح عبد للطواغيت الكبار [1]

يأتي الاستفهام في مركز الصدارة – كيف الفرار – ثم تأتي جملة وأنا في الصبح بعد للطواغيت الكبار لبث دلالة النفي. فلا يوجد أي أمل في فرار الشاعر – رمز المواطن العادي – بنفسهن لأن من يتحكم في مصيره هم الطواغيت الكبار. وتنهض تقنية التضاد بتأكيد النفي، فأنا يسند إليها كلمة عبدن بما لها من رصيد كبير في بث دلالة العبودية، والإشارة إلى عهد كبير كان الإنسان فيه رقيقاً يباع ويشترى، ثم تأتي كلمة "الطواغيت" الجمع، فمن يتحكم في مصثر هذا العبد ليس طاغية واحداً، وإنما طواغيت ثم تأتي الصفه "الكبار" ملائمة لهؤلاء الطواغيت. وقد قام الاستفهام بجذب كلمات تسهم في بناء دلالة النفي.

وقد ينسحب الاستفهام إلى دلالة التهويل، يقول في قصيدته الناي والريح في صومعة كيمبردج على لسان الناسك.

"هل جننت فرحت تحلم في النهار" [2]

يأتي الاستفهام بهل متبوعاً بالفعل جننت، بعدها تأتي جملة فرحت تحلم في النهار، تعليلاً للجنون الذي يراه الناسك قد أصاب الشاعر.

وقد تنسحب دلالة الاستفهام إلى التمني، تقول زوجة لعازر:

ولماذا يا بياض الثلج

لا تنهل في غربة نومي [3]

([1]) المرجع السابق، ص٢٦.

([2]) المرجع السابق، ص١٨٦.

([3]) خليل حاوي الديوان ص٢٥٥.

يأتي الاستفهام متبوعاً بالنداء، ويخيب توقعنا حينما نرى النداء يتجه إلى بياض الثلج – رمز برودة الموت – وتكتمل دلالة التمني حين نصل إلى السطر الثاني، فنجد انتهاكاً بين المضاف/غربة والمضاف إليه/نومي. وتأخذ كلمة تنهل مركز الثقل، وهي توحي بالعلو والتغطية، وهذا يتواءم مع رغبة الزوجة في الاستسلام للموت.

الأمـــــر:

إن الأمر يلفت النظر في شعر الشاعر، ويختلف موضعه باختلاف التجارب والقصائد، وقد يأتي في المطلع وفي غير المطلع.

أولاً: الأمر في المطلع:

من قصائد الشاعر البارزة التي ظهر الأمر في مطلعها قصيدة لعازر ١٩٦٢م حيث يأتي في الصدارة (فالأمر في هذا الموطن وسيلة تنشط نفس المستقبل، وتنبهه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة). [1] وهي تتكون من سبعة عشر مقطعاً، وتحتوي على ٣٧٦ سطراً، أسهم الأمر فيها بدور وافر، حيث ظهر في ثمانية مقاطع أخذ دورالصدارة في سبعة منها.

ففي المقطع الأول يتوجه لعازر إلى الحفار قائلاً:

عمق الحفرة يا حفار

عمقها لقاع لا قرار

ثم يقـول:

آن تلق على جسمي

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٣٥٩.

تراباً أحمراً حياً طري

لف جسمي، لفه، حنطه، واطمره

بكلس مالح، صخر من الكبريت

فحم حجري

وفي المقطع الثالث يظهر الأمر بكثرة:

أنبت الصخر، ودعنا نحتمي

بالصخر من حمى الدوار

سمر اللحظة عمراً سرمدياً

جمد الموج الذي يبصقنا

في جوف غول

هنا يظهر الأمر بكثرة، وهو يحمل معنى الدعاء، لأنه خطاب إلى الناصري ذاته. فلعازر يخاطب الناصري الذي يتلو على قبره صلوات الحب كي يبعثه، لكن لعازر غير سعيد بهذا البعث، وإنما يريد العدم المطلق، وهذا ما تنتجه الدلالة من خلال هذا المسطور فهو يخاطبه بقوله "أنبت الصخر" فالفعل أنبت ينتمي إلى الحياة، وكان من المتوقع أن يأتي المفعول به من رموز الحياة، مثل الشجر مثلاً لكن هذا الرمز يتراجع ونفاجأ بتقديم رمز من رموز العدم، وهو الصخر، وبذا يتحول رمز الحياة إلى شيء ينفر منه، ويصبح رمز العدم أمنية كبيرة، هذا الصخر الذي يوضع على باب القبر، ويغلقه يفصل بين عالم الموت، وعالم الحياة الذي يصفه الشاعر بحمى الدوار. بما يحمله هذا الوصف من ضيق بالغ بالحياة وماتيها. ولكن يمعن لعازر في الاستغراق في العدم يطلب من الناصري أيضاً أن يسمر

اللحظةعمراً سرمدياً. وإذا كان أمرؤ القيس قد ضاق بليله الطويل قائلاً:

فيالك من ليـــــل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت بيذبل

فإن لعازر يقف على الجانب المضاد من ذلك، فهو يتمنى أن تطول لحظة الموت، ولا تمر أبداً، بل يطلب من الناصري تسميرها عمراً سرمدياً، بما يحمله الفعل سمر من دلالة التمكن، وبما تحمله كلمة "سرمدياً" من دلالة الطول البالغ. وهنا يتداخل ما هو مادي – سمر – مع ما هو معنوي – اللحظة عمراً سرمدياً. وإذا كان هناك موج يبصق الموتى إلى عالم الحياة الذي يصفه لعازر بأنه جوف غول بما يحمله هذا الوصف من نفور كبير فإنه يطلب من الناصري أن يجمد هذا الموج.

وقد أسند الأمر هنا إلى مسند إليه واحد هو الناصري، حاملاً بذلك رغبة لعازر الحارة في اكتمال حلقة العدم. كما أن الأمر قد ظهر أربع مرات في خمسة سطور، ولم تخل جملة مكتملة منه.

كما أنه جاء مزيداً في ثلاث مرات، ومجرداً في مرة واحدة وقد جاء مزيداً في الجمل التي تحمل معنى التحرك على مستوى فعل شيء من قبل الناصري. جاء مزيداً في – أنبت الصخر – سمر اللحظة – جمد الموج فرغبة لعازر قوية في العدم المطلق فناسبها استخدامه لأفعال مزيدة. أما المرة التي جاء الفعل فيها مجرداً في قوله دعنا نحتمي بالصخر من حمى الدوار فتناسب حالة الهدوء التي يرغب فيها لعازر، وهي لا تحتاج خلقاً، أو بذل مجهود من الناصري، وممارسة قدرته على الأشياء، وإنما فقط أن يدع لعازر يحتمي بالصخر من عالم الحياة. وقد ظهر نفور لعازر من كل ما يمت للحياة بصلة من خلال أفعال الأمر، والصفات التي خلعها على متعلقات الحياة. وسعادته بموته، ورغبته في استمرار هذا الموت.

وفي المقطع الخامس تأخذ الدور زوجة لعازر نفسه، ويأتي النهي والأمر معاً:

جارتي يا جارتي

لا تسأليني كيف عاد

وتقـول:

خله يحصى على البيدر غلات الحصاد

وفي المقطع الثامن يأتي الأمر بكثرة، ويتجاوب مع الأمر في بداية القصيدة، والمنبث في صدارة مقاطعها السابقة أو في حشوها فتنعكس بذلك المأساة على الجميع.

تقول زوجة لعازر:

غيبيني في بياض صامت الأمواج

فيضي ياليالي الثلج والغربة

فيضي يا ليالي

وامسحي ظلي وآثار نعالي

ثم تقول:

امسحي الخصب الذي ينبت

في السنبل أضراس الجراد

امسحيه ثمراً من سمرة

الشمس على طعم الرماد

أمسحي الميت الذي ما برحت

تخضر فيه لحية، فخذأ وأمعاء تطول

وفي المقطع التاسع يتكرر الأمر نفسه من زوجة لعازر فيتحول إلى مفاجأة خالصة ورغبة أكيدة في الموت.

أمسحي البرق امسحي الميت

أمسحي الخصب الذي ينبت في السنبل

أصراس الجراد

غيبيني وامسحي ذاكرتي، فيضي

ياليالي الثلج في الأرض الغريبة

غربة الثلج وموت الدرب

والجدران في الأرض الغريبة

وفي المقطع العاشر تخاطب زوجة لعازر يسوع الذي ظهر لها طيفه:

إن تكن جوعان حدق

ما غريب أن يجوع الطيف

وفي المقطع العاشر تستمر زوجة لعازر في مناجاتها المأساوية:

غيبيني وامسحي ظلي

وآثار نعالي

ياليالي الثلج، فيضي ياليالي

أمسحي ظلي أنا الأنثى

وفي المقطع الخامس عشر نرى زوجة لعازر مازالت على حالها:

غيبيني وامسحي ظلي

وآثار نعالي

ياليالي الثلج، فيضي ياليالي

امسحي ظلي أنا الأنثى

وينحسر الأمر بعد ذلك في المقاطع التالية مفسحاً المجال لتكنيكات أخرى تسهم أيضاً في دفع القصيدة إلى هاوية سحيقة لا فكاك منها.

وقد أسهم ترديد الأمر في البنية الإيقاعية والدلالية معاً، وقد أكثر الشاعر من استخدام أفعال الأمر التي تدل على المحو والعدم / والتي توحي برغبة أكيدة في عدم البعث بالنسبة للعازر، ورغبة أكيدة في التخلص من الحياة التعسة بالنسبة لزوجته.

وقد أعطى الأمر هنا نوعاً من التجاوب مع بعض المعلقات المشهورة التي تبدأ بالأمر وكأن الشاعر من البداية ينزع إلى جعل قصيدته تلك بمثابة معلقة العصر وقد كان تكرار الأمر في صدارة المقاطع بمثابة مفاتيح لها إسهامها في فتح دروب مغلقة أعطت للقصيدة طولها، حيث وصلت كما قلنا إلى **٣٧٦** سطراً. «ومن زوايا النظر الى استخدام فعل الأمر في الطوالع: هيئة المسند إليه من حيث عدده وجنسه ودرجة تعيينه». [(١)]

أما عدده فقد ورد مفرداً في الأمر الصادر من لعازر وتراوح بين الجمع والمفرد في الأمر الصادر من زوجته، وإن كانت الغلبة الساحقة للجمع. فلعازر يتوجه بالأمر إلى الحفار طالباً منه أن يحكم دفنه تماماً، ويحاول بقدر الإمكان أن يبعده عن أي خيط من خيوط الحياة، فيعمق الحفرة إلى قاع لا قرار له، ولا يلقي على جسمه تراباً حياً، بل يطلب منه أن يلف جسمه، ويطمره بكلس مالح، صخر من الكبريت، فحم حجري. والأمر هنا ليس متوجهاً إلى الحفار نفسه بقدر ما هو مضيء لرغبة لعازر العارمة في عدم البعث.

وأما جنسه فهو مذكر يمتلك القدرة على الفعل. وأما درجة تعيينه فقد كان

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي، السابق، ص ٣٦١.

معينا يحتل الصدارة بعد حرف النداء. وأما الأمر الصادر عن زوجة لعازر، فقد كان أكثره متوجهاً إلى شيء معين وهو الجمع المؤنث (ليالي الثلج والغربة) وكأن هذه الزوجة تستنجد بكل قوى العدم أن تخلصها من حياتها التعسة.

وقد ورد المسند إليه مفرداً أيضاً في الأمر الصادر منها، فقد ورد النهي لجارتها:

لا تسأليني كيف عاد

والأمـر

خله يحصي على البيدر غلات الحصاد

وورد الأمر ليسوع نفسه حين ظهر طيفه لها:

إن تكن جوعان، حدق

ما غريب أن يجوع الطيف

وقد ظهر الأمر في الطالع في قصيدتين أخرين لم تكن لهما صولة قصيدة لعازر ١٩٦٢م هما قصيدة بلا عنوان [١] في ديوانه الأول نهر الرماد، وقصيدة في الجنوب في ديوانه الأخير من جحيم الكوميديا.

ثانياً: الأمر في غير المطلع:

وقد يأتي الأمر في غير المطلع عند خليل حاوي بمعناه الأصلي مسهماً في إقامة بنية حوارية تجعل القصيدة لا تسير في اتجاه واحد، وتكسبها نوعاً من الدرامية.

وذلك كما في قصيدة البحار والدرويش [٢] فحينما يقطع البحار مسافات

(١) خليل حاوي، نهر الرماد، ص ٤٩.

(٢) خليل حاوي، الديوان، ص٩.

كبيرة في محاولة دائبة خلف اليقين الحضاري ويصل إلى الدرويش عله يروي ظمأه.

يقول مخاطباً له:

هات خبر عن كنوز سمرت

عينيك في الغيب العميق

فتأتي إجابة الدرويش

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة الكنج العريق ...إلخ

وقد ينسحب الأمر إلى دلالة التثبيط، يقول الجن الذي حل في البصارة:

وعاد ذلك الساحر اللعين

تريد أن تعرف ماذا في غد تكون؟

ظل هنا، إن شئت

واملأ صمتك الأجوف

من حمى الأغاني [1]

وقد ينسحب الأمر إلى دلالة الدعاء توسلاً كما في قصيدة بعد الجليد [2] حينما يتوجه الشاعر إلى إله الخصب متوسلاً:

يا إله الخصب، يا بعلا يفضي

التربة العاقر

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص ١٥٧.

(2) خليل حاوي، السابق، ص ٨٥.

ياشمس الحصيد

يا إلهاً ينفض القبر ويا فصحاً مجيد

أنت يا تموز، ياشمس الحصيد

نجنا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفئ الموتى الحزانى

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تموز ياشمس الحصيد

فالأمر هنا صلاة لإله الخصب.

وفي المقطع الثاني المعنون – بعد الجليد – حيث يتم البعث يتوجه الشاعر بصلاة حارة لإله الخصب متمثلاً في تموز أن يبارك هذا البعث:

يا إله الخصب، يا تموز، ياشمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب نسلا لا يبيد

يرثون الأرض للدهر الأبيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

يا إله الخصب، يا تموز، ياشمس الحصيد

وقد أسهم ترديد الأمر هنا في البنية الإيقاعية والدلالية، وتحول إلى مناجاة تعبدية تذكرنا بأصوات المصلين في المعابد حينما يتوجهون إلى الخالق كي يباركهم، ويبارك أولادهم. وقد ينسحب الأمر إلى دلالة التمني وذلك حينما يشعرالشاعر أنه مضطهد في الأرض، ولا يملك أي شيء يتناسب مع آدميته، فيتوجه بالأمر إلى الطعنة التي ترحمه من هذه الحياة التعسة، يقـول:

ليس لي في الأرض

درب، يوطئ، سقف، سرير

فاتني حظ الأسير

أسعفي يا طعنة

ترحم شلواً يتدلى

وقد ينسحب الأمر إلى دلالة تمني مستحيل في المستقبل لأنه وقع في الماضي كما في قصيدته – حب وجلجلة – حيث يتحد الشاعر مع شخصية المسيح، ومع تموز، فنرى الجلاميد الثقال على صدره في قبره، ومع ذلك يضرع إلى الله تعالى كي يعيده إلى الحياة، كما وهبه سابقاً هذه الحياة.

ردني بي إلى أرضي

أعدني للحياة

وليكن ما كان ما عانيت منها

محنة الصلب وأعياد الطغاة [1]

وقد ينسحب الأمر إلى دلالة الزجر كما في قصيدته الجسر:

([1]) خليل حاوي، الديوان، ص ١٠٢.

اخرسي يا بومة تقرع صدري

بومة التاريخ مني ما تريد؟ [1]

يأتي الأمر متبوعاً بالنداء فيما سبق، ومن خلاله يحدث انتهاك للجملة، فالأمر – اخرسي – يتوجه إلى بومة، وهنا يحدث خلط بين ما هو إنساني – اخرسي – وما هو غير إنساني بومة.

ثم تأتي جملة تقرع صدري في موقع الصفة لهذه البومة، محدثة انتهاكاً آخر، حيث يسند إليها الشاعر الفعل تقرع، وهو فعل مضارع يحمل معنى التجدد، وهو من حقل دلالي مختلف عن حقل البومة.

ثم يحدث التفات من المخاطب إلى الغائب في السطر الثاني، ويحدث خيبة توقع في علاقة المضاف بومة بالمضاف إليه التاريخ، ثم يسند الشاعر إليها فعلاً إنسانياً – تريد – كي يمضي بالانتهاك خطوة أخرى. وكان للأمر اخرسي الذي يحمل دلالة الزجر دور في استدعاء هذه الدلالات التي تجلت فيما تبعه.

النـــــداء:

قد يتنوع المنادي مع ترديد النداء «فيكون في القصيدة شبه التفات من قسم إلى آخر وتنبيه على إمكانية استقلال كل قسم بنفسه عن القصيدة». [2]

فحينما مات أيبك، نرى شجرة الدر، تقـول:

يا صبايا الحي شيعن معي

خير الضحايا

يا صبايا

---

(1) خليل حاوي، السابق، ص١٤١.

(2) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص أسلوب في الشوقيات، ص ٣٦٩.

خلف الراحل ذكراً لن يزول

سوف يحييه إله يتعالى

وفصول تتوالى

ويلتقي في رحم الأرض الفصول

بطلاً غضاً يصول

سوف تحييه الفصول [1]

وبذا يتحد أيبك مع الإله تموز، ويتحول إلى رمز من رموز الطبيعة المتجددة، غير أن شجرة الدر تقول بعد ذلك:

يابغايا القصر – والأنثى بغى

يابغايا

كان ساقي صولجاناً بارعاً يلهو بتاج ورعايا [2]

وبذا يتردد النداء، ويتنوع المنادي، فيحدث التفات يكون له إسهامه في إبراز أحداث أخرى تمر بها القصيدة.

إن ترديد النداء مع تغيير المنادي يحدث التفاتا في القصيدة ويشير إلى إمكانية استقلال كل قسم في القصيدة بنفسه، وفي نفس الوقت يهيء المتلقي إلى تقبل طول القصيدة، ويحدث إيقاعاً داخلياً يخفف من ثقل طولها، ففي قصيدة لعازر نجد لعازر يتوجه إلى الحفار بالأمر المقرون بالنداء:

عمق الحفرة يا حفار

---

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص١٤٩.

(2) خليل حاوي، السابق، ص ١٥١.

وعندما يأتي دور زوجته في القصيدة نراها تستخدم مجموعة من النداءات المختلفة والتي تظهر أبعاد المأساة، ففي المقطوعة الخامسة تنادي جارتها:

جارتي ياجارتي

لا تسأليني كيف عاد

عاد لي من غربة الموت الحبيب

فالنداء متوجه إلى جارتها.

وكأنها تريد أن تقنع نفسها، وتقنع من حولها بجدوى عودة هذا الزوج الميت، لكن ما تكاد هذه المقطوعة تقترب من نهايتها: حتى نتبين عبثية العودة، وتتخلى زوجة لعازر عن تكنيك النداء، وتستخدم تكنيكات أخرى، لكن ما يلبث هذا التكنيك أن يظهر في المقطوعة الثامنة مقترنا بالأمر، فتقـول:

غيبيني في بياض صامت الأمواج

فيضي ياليالي الثلج والغربة

فيضي ياليالي

وبذا يحدث التفات يخفف من وطأة الطول، ويبين أبعاد الماساة. وفي فترات متراوحة يتكرر هذا النداء المقرون بالأمر، فقد تكرر في المقطوعة الرابعة عشر:

ياليالي الثلج فيضي ياليالي

امسحي ظلى وآثار نعالي

وبذا يتحول النداء إلى مناجاة ذاتية لليالي عساها تخلصها من حياتها التعسة ويتكرر النداء نفسه في المقطوعة الخامسة عشرة.

ياليالي الثلج، فيضي ياليالي

امسحي ظلي أنا الأنثى

بكت صلت وصلت

ماترى تغنى دموعي والصلاة

لإله قمري ولطيف قمري

وحينما نصل إلى المقطوعة السادسة عشرة نفاجأ بالنداء في المطلع، لكن المنادي يتغير، فيحدث التفات يهون من رتابة النداء، ويعطي للقصيدة موجة دفع جديدة تسهم في إطالتها:

ولماذا يا بياض الثلج

لاتهل في غربة نومي

وإذا كان للنداء أثره الصوتي، فإن له أيضاً ناحية دلالية لا نعدمها في شعر حاوي. فقد ينسحب إلى دلالة التمني كما في قوله:

رد لي يا صبح وجهي المستعار

وقد ينسحب إلى دلالة التحقير

أنت يا موطوءة النهدين

يانعش السكارى [1]

وقد ينحسب النداء إلى دلالة التمجيد الديني:

يا إله الخصب يا تموز ياشمس الحصيد [2]

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص ٢٦.

(2) خليل حاوي، نفسه، ص٤٢.

وقد ينسحب إلى دلالة التفجع:

خففوا الوطء

على أعصابنا يا عابرين [١]

وأحياناً يقترن النداء بالاستفهام:

ربي لماذا شاع في الرؤيا

دخان أحمر ونار

ويقـول:

رباه كيف تمط أرجلها الدقائق

كيف تجمد، تستحيل إلى عصور

وبذا يظهر الدورالتنشيطي الذي تقوم به الأساليب الإنشائية. «ولئن كان التحول من الخبر إلى الإنشاء يمثل في عمومه .. تحولاً من جانب القرار في اللغة إلى جانب التحرك، فإنه في مستوى العقل يمثل تحولاً من النشاط إلى التعطل، بينما يمثل في مستوى العاطفة تحولاً من الهدوء إلى التأجج». [٢]

الحــذف:

من السمات الأسلوبية التي تتعرض لها الجملة الحذف، والحذف يتخذ صوراً متعددة بحسب المحذوف والمذكور، منها.

حذف المسند إليه في الجملة الاسمية:

السيف أشرف والتهب

(١) خليل حاوي، نفسه، ص٢١٨.

(٢) محمد الهادي الطرابلسي، السابق، ص ٣٧٠.

وأضاء في عينيه

ينبوع المحبة والغضب

بطل يخلي النيرين

لمن وهب [1]

فكلمة (بطل) وقعت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هو أو هذا. وقد منح هذا الحذف الجملة سمة أسلوبية أسهمت في بناء الدلالة، حيث جعل ذهن السامع ينصرف إلى مضمون البطولة التي يريد الشاعر تصويرها دون مقدمات، وكأنها تأخذ أكبر مساحة حتى لا تدع أي مساحة لشيء آخر، حتى ولو كان المبتدأ نفسه.

وقد يأتي حذف المسند والمسند إليه معاً في الجملة الأسمية.

يامن خصاك الفلس

هل عوضت بالشحم المرفه

عن حماك المستباح

لن تستطيع

عبثا تشيح عن الدماء

تفور من وجه الصبية والرضيع [2]

كان من المتوقع أن يقول الشاعر تحاول عبثاً أن تشيح عن الدماء ولكن الشاعر استغنى عن الفعل والفاعل (المسند والمسند إليه) ليجعل كلمة (عبثاً)

---

(1) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص١٠٥.

(2) السابق، ص١١٠.

مركز الثقل.

وأحياناً يحذف الشاعر المنعوت، ويقيم النعت مقامه، ويقول أيضاً:

وتبارك المعصوم

في لين المحبة والغضب

بطل يخلي النيرين

لمن وهب [١]

فاستغنى عن المنعوت (النبي) وأقام النعت مقامه. وقد ظهر ذلك من خلال قوله بطل يخلي النيرين لمن وهب، غذ من المعروف أن النبي رفض مساومة القرشيين حتى يترك ما يدعوا إليه قائلاً، والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري ما تركت هذا الأمر حتى يظهره الله أو أهلك دونه.

وقد يقوم الشاعر بحذف المضاف، ويقيم المضاف إليه مقامه، يقـول:

ما وحوش تدعي الميزان والعرش [٢]

أي تدعي حب الميزان، وامتلاك العرش.

وقد يقوم الشاعر بحذف المضاف إليه ويكتفي بالمضاف، يقـول:

إن لي طبع الدوالي

وطباعاً وطباعاً وطباع [٣]

فالتركيب (طبع الدوالي) عطف عليه الشاعر طباعاً ثلاث مرات ليجعلنا

---

(١) السابق، ص ١٠٩

(٢) خليل حاوي، السابق، ص ١٤.

(٣) السابق، ص ٣٠.

نتصور طباعاً كثيرة متباينة.

وأحيانا يقوم بحذف أداة النداء، يقـول:

جولي سبايا الأرض

في أرضي

وصولي واطحني شعبي [1]

فقد حذف الشاعر أداة النداء يا ليوحي بوقوع الكارثة فعلاً، فقد جالت سبايا الأرض في أرضه وصالت وطحنت شعبه، وأصبحت تمارس جبروتها في أرضه، فلا داعي لأداة النداء، فهي ليست بعيدة. وقد اقتبس الشاعر من التراث عبارة صال وجال، وهي عبارة ترتبط في أذهاننا بعصر رائع من الفروسية العربية النبيلة، لكن الشاعر يسندها هنا إلى سبايا الأرض مما يوحي بنوع من المفارقة، فالذي يصول ويجول ليس فارساً مغواراً لا يشق له غبار، ولكنه سبايا الأرض بما توحي به من ضآلة مكانتها، وبما يدل على وصولنا إلى مكانة في غاية الانحطاط، حتى أصبح من يهاجمنا ليس فارساً نبيلاً يكون الموت على يديه شرفاً.

ويقول على لسان شجرة الدر:

.. رغوة الصابون فوري [2]

حذف أداة النداء هنا يمنح رغوة الصابون صورة مكبرة تتواءم مع رغبة شجرة الدر في جعلها تغطي عين أيبك تماماً.

كما أنها توحي بالهمس الذي يتناسب مع رغبة القاتل في إخفاء ما يجول بنفسه من شر تجاه فريسته.

---

(1) السابق، ص٢٧.

(2) خليل حاوي، السابق، ص١٤٨.

وأحياناً يقوم بحذف أداة النفي، يقول على لسان شجرة الدر:

يهات لن أبكي، أصيح، أنوح

أحتضن الوسائد موهنة (١)

أسهم حذف أداة النفي لن مع الفعل أصيح – أنوح – أحتضن في جعل الصورة تنمو في حركة متصاعدة من البكاء إلى الصياح ثم إلى النواح إلى احتضان الوسائد في عياء تام دون عرقلة من وجود الأداة.

وأحياناً يحذف الشاعر جواب الشرط، على نحو ما نرى في قوله:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوختهم (حلقات الذكر)

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات (٢)

فقد حذف الشاعر جواب لو تأكيداً للبعد النفسي المجسد لعمق الأمنية المرجوة والزعامة في تجاوز الحال الراهنة.

التقديـم والتأخير:

من الظواهر الأسلوبية الهامة التقديم والتأخير فحيثما نجد نوعاً من التصرف المقصود عن طريق التقديم والتأخير – في ترتيب الجملة الطبيعي فإن ذلك يؤثر في بنية التشكيل وما يترتب عليها من الإيحاء والدلالة «والتقديم يبدو غير طبيعي بوضوح في اللغة المتكلمة وسوف تكون مفاجأتنا شديدة إذا سمعنا في أحد المطاعم

(١) خليل حاوي، السابق، ص ١٢٩.

(٢) خليل حاوي، الديوان، ص ١٢.

من يطلب كأساً من أحمر نبيذ لكن الموقف يتغير إذا اتصل بالأدب».[1] لأن استعدادنا – بالنسبة للأدب – يكون لتلقي اللغة المقروءة، وليست اللغة المسموعة، وليس هناك ترتيب حتمي تخضع له اللغات جميعاً فما يعد ظاهرة أسلوبية في الفرنسية ربما لايعد كذلك في الإنجليزية.

و«الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، وبرغم ذلك ترك لنا النحو رتباً تحفظ بالنسبة لهذه الأجزاء، والعدول عن هذه الرتب يمثل نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية». [2]

وبذا يتضح (أن الخاصة الأسلوبية) تختفي حين نلجأ إلى ترتيب عادي. [3] وللتقديم والتأخير مقتضيان: مقتضى صوتي ومقتضى معنوى – أما المقتضى الصوتي فإننا نرى أن منه «ما اقتضاه من الناحية الصوتية مقطع البيت، ومنها ما تطلبه التوازن المراد إخضاع عناصر الكلام له، ومنه ما استدعاه اجتناب الثقل».[4]

فقد يرصد الشاعر كلمة للقافية كي تتجاوب مع كلمات أخرى، فيقول:

ما غريب أن يجوع الطيف
أن تكسر كفاه الرغيف
اسهر الليل أعد الزاد
للموتى الطيوف
قرع الناقوس والتم الضيوف [5]

---

(1) جون كوين، بناء لغة الشعر، ص ٢٢١.
(2) د/ محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ٢٤٨.
(3) جون كوين، السابق، ص ٢٢٢.
(4) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٥٩.
(5) خليل حاوي، الديوان، ص ٣٤١.

فالشاعر هنا يرصد كلمة الضيوف للقافية، للتجاوب صوتياً مع (الرغيف) و(الضيوف) وهذا ما سوغ له تقديم الصفة على الموصوف. فيقـول:

وبروق في دمي تزرعها شمس الجحيم

عصب يصهل في غيبوبة الصحرا

وحمى خدري

طالما استسلمت في غربة نومي

لغريب بربري

يتعالى أخضر الأعضاء

من وهج حبيس في الظلام الحجري [(١)]

وأحياناً يحن الشاعر إلى التقديم كي يقيم توازناً بين بعض التراكيب المتماثلة، فيقول:

مرة ليلته الأولى

ومر يومه الأول

في أرض غريبة

مرة كانت لياليه الرتيبة [(٢)]

فيقـول:

بي حنين لعبير الأرض

للعصفور عند الصبح، للنبع المغنى

---

(١) خليل حاوي، السابق، ص ٣٥٥.

(٢) خليل حاوي، السابق، ص١٩٧.

لشاب وصبايا

من كنوز الشمس، من ثلج الجبال

لصغار ينثرون المرج

من زهو خطاهم والظلال

في بيوت نسيت أن وراء

السور مرجا وظلال [1]

فقد أسهم التقديم والتأخير في إقامة توازن تركيبي بين السطر الخامس والسطر الثامن. إذ تقدم شبه الجملة (وراء السور) على اسم إن (مرجا) مما أحدث توازناً مع كلمة مرج التي وردت في السطر الخامس، وأفسح المجال لمجئ كلمة ظلال معطوفة على مرج تلك الكلمة التي رصدها الشاعر للقافية.

وبذا يكون الشاعر قد حقق مقتضيين صوتيين من التقديم والتأخير، وقد يأتي التقديم والتأخير لاجتناب الثقل، فيقـول:

غيبيني وامسحي ظلي

وآثار نعالي

ياليالي الثلج، فيضي ياليالي [2]

فقد كان لتأخير المنادي (ليالي الثلج) فضل قطع العطف الذي لا ينتهي والفتور الذي كان عرضة له، وفي الوقت نفسه احتفظ بمنزلته القوية، باعتباره ركيزة صوتية ومعنوية.

ويقول على لسان الدرويش:

---

(1) خليل حاوي، السابق، ص ١٠٣.

(2) خليل حاوي، السابق، ص ١٠٣.

أترى حملت من صدق الرؤى

مالا تطيق [1]

فقد قام بتقديم الجار والمجرور (من صدق الرؤى) على المفعول به (مالا تطيق) ليكسر حدة الملل التي قد تنتج عن انتظار المستفهم عنه، وفي نفس الوقت قام برصد كلمة تطيق للقافية، وبذلك يكون الشاعر قد حقق مقتضيين صوتيين. أما المقتضيات المعنوية للتقديم والتأخير فيعد التخصيص من أهمها وقد يتحقق ذلك عن طريق تقديم الجار والمجرور.

فيقـول:

بي حنين لعبير الأرض [2]

فقد قدم الشاعر الجار والمجرور على المبتدأ لإفادة التخصيص وإبراز ذاته التي يعصف بها الحنين للحياة.

وأحياناً يتحقق عن طريق تقديم المفعول به، فيقـول:

تحتل عيني مروج، مدخنات

وإله بعضه بعل خصيب

بعضه جبار فحم ونار [3]

فقد قدم المفعول به عيني على الفاعل، وقد أسهم هذا التقديم والتأخير في تخصيص الرؤيا للشاعر وحده، وأن ما يراه من قبيل الرؤيا التي تستبطن الأشياء، وليس من قبيل الواقع الذي يشاركه الجميع في رؤيته.

---

(1) خليل حاوي، السابق، ص ١١٨.

(2) خليل حاوي، السابق، ص ١٠٣.

(3) خليل حاوي، السابق، ص ٢٦٢.

أحياناً يتحقق ذلك التخصيص عن طريق تقديم الخبر:

موجع نبض الدم المحرور

في اللحم القديد [١]

من الظواهر اللغوية:

التكــــرار:

«يقول شتايجر في كتابه عن أسس الشعرية، إن ما يحفظ الشعر الغنائي من خطر التحلل إنما هو التكرار». [٢]

وللتكرار صور متعددة منها:

١- تكرار المقطع الصوتي:

فعلى مستوى المقطع الصوتي نجد الشاعر يلجأ إليه في قصيدة الأم الحزينة متمثلاً في تكرار..ما، التي تلعب دور لازمة معبرة عن عمق الفجيعة، عن طريق استعمال هذه الأداة المعبرة عن الدهش لرؤية شيء أو سماع شيء تسعظمه النفس وتنفعل به لخفاء سره أو عدم تمثل نظرية له. [٣]

يقـول:

ما لضيف غاصب

يوقد ناره

ما ترى تحكي الرياح

عن جراح فاتها الثأر

---

(١) خليل حاوي، السابق، ص ٩٥.

(٢) صلاح فضل، شفرات النص، ص١٠٣.

(٣) خالد سليمان، خليل حاوي دراسة في معجمه الشعري، مقال بمجلة فصول، ص ٦٣.

مالبيت القدس، بيت الله

معراج النجوم

ماله لم يحمه سيف ملاك

ما حماة البيت، والثأر يغني

والضحايا تستباح

لم تر الجنة في ظل الرماح

مالثقل العار

هل حملته وحدي

مالأم شيعت

ألف مسيح ومسيح

مالها الأم الحزينة

ترتمي صخراً على الصخر

ماوحوش تدعى الميزان والعرش

ما التماع الناب والحربة

في وجهي المدمي

ما جدار الصمت في وجه إله

يتناءى عبر صحراء الرمال [1]

يتكرر المقطع في هذه القصيدة أثنتى عشرة مرة، وفي كل مره يأخذ بعداً جديداً يكشف عن أبعاد الماساه التي حلت بالأمة العربية في حزيران ١٩٦٧م، وقد بلغت هذه القصيدة سبعة وستين سطراً، كان لتكرار المقطع دور بارز في طولها، بل يعد المقطع الركيزة الأساسية فيها، وباقي السطور تنويعات عليه

---

(1) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص ٧.

«أنكون مغالين إذن إذا قلنا إن تكرار ..ما في هذا النص وبهذه الكثافة، أشبه ما يكون بترديد المفجوع آهة الحزن والألم وهو يعلن عن فجيعته للآخرين». [1]

٢- تكرار اللفظة:

أما تكرار اللفظة: فإننا نجد الشاعر يستخدمه بكثرة، ففي قصيدة رسالة الغفران من صالح إلى ثمود. [2]

يكرر الشاعر لفظتين مصدرهما ديني وهما لفظة – تبارك، ولفظة – طوبي:

وتباركت رحم التي ولدت

على ظهر الخيول

وتبارك البطل المغامر

يشتد في طلب الصراع المر

وتبارك البطل المغامر

يفنى على صحو يهلل في المجامر

وتبارك البطل المغامر

مابين حراس المشاعل في ذرى التاريخ

وتبارك العرق الذي صفى

عروق الجسم من عكر

وتبارك المعصوم

---

(1) خالد سليمان، السابق، ص٦٤.

(2) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص٩١.

ويقـول:

طوبي لمن ولدتهم الحسرات

في المنفى الذي يمتد خلف السور

طوبي لمن راحت تصارع

لعنة حلت على طفل

طوبي لمن حملت على عكازها

جيلاً تجمع واحتمى في صدرها

إن تكرار هاتين اللفظتين بهذه الطريقة يعد بمثابة البؤرة التي تنطلق منها إشعاعات مختلفة تضيء جوانب القصيدة، وركيزة تنطلق منها في أشواط متنوعة.

وقد أراد الشاعر أن يعطي لهاتين الكلمتين أهمية خاصة من خلال هذا التكرار، وحاول أن يصدر صوته عن منطلق ديني، ليفيض على ما يتعلق بهما من قدسية خاصة، في مقابل ما يقوم به الأعداء من أفعال سيئة.

كثيراً ما نجد الكتب المقدسة تستخدم هاتين الكلمتين في جانب الخير، وحسن الجزاء، فتأتي كلمة تبارك في القرآن الكريم مسنده إلى الله سبحانه وتعالى في كثير من آياته، بل جزءاً من أجزاء القرآن الكريم الثلاثين يطلق عليه أسم جزء تبارك.

وكلمة طوبي يستخدمها القرآن في موضع الجزاء الحسن الذي يناله المؤمنون "طوبي لهم" وكثير من الجمل التي تجري على لسان السيد المسيح في العهد الجديد تردد فيها هاتان الكلمتان. إذن فهاتان الكلمتان قد اكتسبتا هالة من القداسة نتيجة استخدام الكتب المقدسة لهما. هذا الاستخدام الذي يربط بين هاتين

الكلمتين وبين الخير والرضا من الله سبحانه وتعالى.

وهنا يستخدم الشاعر كلمة تبارك ست مرات، وفي كل مرة ينطلق منها إشعاع يسهم في إضاءة جانب من جوانب القصيدة. في المرة الأول تأتي مع رحم التي ولدت على ظهر الخيول، وفي الثانية والثالثة والرابعة تأتي مع البطل المغامر الذي لا يحيد عن سنة الجهاد. وفي الخامسة تأتي مع العرق الذي صفي عروق الجسم من عكر، وفي السادسة تأتي مع المعصوم إشارة إلى الكريم – الذي تتجمع فيه كل سمات البطولة. وكأن البطولة العربية قد رجعت إلى معدنها الأول. وقد أسهم الفعل تبارك في استدعاء هذه الدلالات التي أتى بها الشاعر، وجعلت السطور تمضي في نهر قد حفرته هذه الكلمات، وساعدت عليه، وتواءم مع استخدام هذه الكلمة في الكتب المقدسة.

أما كلمة طوبي فقد وردت – ثلاث مرات – وقد أسهمت هذه الكلمة في جلب دلالات تتواءم معها، وهي دلالة الجهاد والتحمل الذي تكون نتيجته طوبي لهم.

٣– تكرار الجملة:

أما تكرار الجملة فإنه سمة بارزة في شعر حاوي كله، وقد يأتي تكرار الجملة مكثفاً كما في قصيدة صلاة [١] حينما يتوجه بصلاته إلى إبليس ويكرر جملة أعطني إبليس قلباً ثماني مرات، فتصبح لازمة يرتكز عليها في بناء مجموعة من الجمل الشعرية المختلفة، وفي كل مرة تحمل رؤية جديدة:

أعطني إبليس قلبا

يشتهي موت الصحاب

---

(١) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص٢٣.

أعطني إبليس قلبا

يشتهي الموت التهاب

أعطني قلبا يطيق

أن يرى جسمي سميناً في الزوايا

أعطني إبليس قلباً لا يهاب

جبلاً يغمره هول المهاوي

أعطني إبليس قلبا

لا تغشيه الظنون

أعطني إبليس قلبا يتعرى

من ظلام لامع يطفو على وهج السراب

لقد حفلت هذه القصيدة بالتوازي، وقد بدا أكبر تمثل له في تكرار جملة أعطني إبليس قلبا التي تكررت ثماني مرات، لكن في المرة الثالثة فقط حذف الشاعر إبليس وكرر أعطني قلبا، وإذا كان تكرار هذه الجملة سبع مرات يمثل النظام فإنه في المرة الثالثة يمثل صدع النظام، وتعتمد القصيدة على هذه الجملة اعتماداً واضحاً، إذ أن كل المقاطع – ماعدا المقطع الأول – يبدأ بها.

وإذا حاولنا تطبيق معادلة بوزيمان [١] على هذه الجملة تلك المعادلة التي تقيس نسبة تردد الفعل إلى الصفة، وعلاقة ذلك بالانفعال فإننا نجد أنها ٠.١، وتكرارها ثماني مرات يعني أن نسبة تردد الفعل إلى الصفة ٠.٨، ونسبتها في القصيدة ككل ٠.٧ وهذه نسبة عالية تدل على الانفعال الشديد والتوتر.

(١) عن معادلة بوزيمان انظر سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص٧٣.

ورغم أن هذه القصيدة – صلاة – جاءت في آخر ديوان نظمه الشاعر، وهو من جحيم الكوميديا حيث صدرت الطبعة الأولى ١٩٧٩م، مما يعني أن الشاعر كان إذ ذاك قد بلغ الستين من عمره مما يتوقع معه أن درجة الانفعال تصبح أقل فإننا نجد درجة الانفعال هنا كبيرة وذلك يرجع إلى تأزم الشاعر، فهو يتجه بالصلاة لإبليس نفسه – رمز الشر في العالم. وقد أسهم التكرار في إبراز هذا التأزم، وهذه قيمة دلالية نحض بها، وفي نفس الوقت لمسنا قيمة موسيقية في هذا التكرار.

وقد يأتي التكرار غير مكثف، مثل جملة الدرويش المشهورة في قصيدته البحار والدرويش. (1)

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة الكنج العريق

٤– تكرار المقطع الشعري:

وقد يقوم خليل حاوي بتكرار المقطع الشعري، وهذا النوع من التكرار يحتاج لمهارة خاصة وحرص كبير لأن المقطع الشعري ليس شيئاً هيناً بالنسبة للقصيدة، وتكراره دون داع يثقل النص الشعري، ويأتي بنتيجة عكسية.

ففي قصيدة لعازر ١٩٦٢م (2) نجد الشاعر يكرر المقطع الشعري أربع مرات في القصيدة:

كنت أسترحم عينيه

وفي عيني عار امرأة

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص٩.

(2) خليل حاوي، نفسه، ص٣٠٧.

أنّت تعرت لغريب

ولماذا عاد من حفرته

ميتا كئيب

غير عرق ينزف الكبريت مسود اللهيب

في هذا المقطع الشعري تتجسد مأساة القصيدة، حيث تحققت المعجزة الكبرى ببعث لعازر لكن هذا البعث لم يكن بعثاً كاملاً، وإنما كان بعثاً مشوهاً لأن الزوج لا يستطيع ممارسة الحياة الحقيقية إذ لم يكن البعث نابعاً من ذاته.

وقد استطاع الشاعر أن ينجو بقصيدته من النتيجة السلبية للتكرار الطويل بسبب طولها، وبسبب البنية الدرامية التي تتحلى بها، ومجئ التكرار عنصراً حياً غير متكلف، لذا لم نشعر بثقل الإيقاع باعتباره نتيجة لهذا التكرار.

٥- التكرار المركب:

وهناك التكرار المركب أو المتداخل الذي يستخدم فيه الشاعر أنواعاً مختلفة من التكرار في القصيدة الواحدة، بل ربما يجمع الأنواع السابقة كلها، وهذا النوع من التكرار موجود بكثرة في شعر الشاعر.

يقـول:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

«سوف يمضون وتبقى»

«صنماً خلفه الكهان للريح

التي توسعه جلداً وحرقا»

«فارغ الكفين، مصلوبا، وحيد»

«في ليالي الثلج والأفق رماد»

«ورماد النار والخبز رماد»

«جامد الدمعة في ليل السهاد»

«ويوافيك مع الصبح البريد»

«.. صفحة الأخبار..كم تجتر ما فيها»

«تفليها .. تعيد .. !»

«سوف يمضون وتبقى»

«فارغ الكفين، مصلوبا وحيد» (١)

هناك نجد أنواعاً مختلفة من التكرار، فنجد تكرار حرف الجر (من) في قوله من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق، هذا التكرار الذي منح الشاعر فرصة التأكيد على تخلف الشرق الذي يجعل الشاعر من ضلوعه جسراً وطيداً يمتد منه إلى الشرق الجديد.

كما نجد تكرار حرف الجر (في) في قوله في ليالي الثلج، في ليل السهاد الذي نهض بتأكيد المعاناة التي تنتظر الشاعر بعد عبور بني وطنه على ضلوعه إلى الشرق الجديد.

---

(١) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص ١٤٠.

كما نجد تكرار الكلمة متمثلاً في الاسم الجسر – جسراً لتأكيد قيمة ما يقوم به من تضحية وجهد كبير من أجل بني جلدته.

كما تكررت كلمة الشرق ثلاث مرات لتأخذ مزيداً من الثقل، وكلمة رماد أيضاً تتكرر ثلاث مرات ليبرز الشاعر من خلالها جفاف حياته بعد انتهاء مهمته.

أما على مستوى الجملة فإننا نجد تكرار جملة أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد، والذي ينهض هذا التكرار بتأكيد مدى دور الشاعر من أجل تقدم الشرق.

كما أن هناك تكرار أكثر من جملة في قوله سوف يمضون وتبقى .. فارغ الكفين مصلوبا وحيد، مبرزاً مدى المعاناة التي تنتظر الشاعر بعد انتهاء ما يقوم به.

وإذا كان لهذا التكرار المركب قيمته الدلالية فإن له قيمته الموسيقية الواضحة.

من هنا ندرك كيف تخضع الجملة لتقنيات هامة عند خليل حاوي تكسبها سمات خاصة.

من هذه التقنيات مجاورة الألفاظ حيث ظهرت علاقات جديدة بين المضاف والمضاف إليه، والصفة والموصوف، والفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، هذه العلاقات لا تلغي العلاقات القديمة، وإنما تنطلق منها وتتجاوزها.

ومن هذه التقنيات الحركة والنمو، والاستغناء عن أدوات الربط اللغوية، أما من ناحية الأساليب فهناك أسلوب الاستفهام والأمر والنداء، كما أن هناك تقنيات أخرى تخضع لها الجملة من أهمها الحذف والتقديم والتأخير والتكرار بصوره المتعددة.

الفصل الثاني

الصورة والرمز في شعر خليل حاوي

الصورة عند خليل حاوي:

إن المتتبع لدراسات النقاد المتعددة يجد تبايناً كبيراً في تعريف الصورة الشعرية، لكن ذلك لم يمنع سيل الدراسات التي تتناول الشعر من منطلق الصورة. وقد رأى فريق من النقاد أن الصورة تعادل الاستعارة، ويعرفونها بالمجاز.

لكن فريقاً آخر يفرق بينها وبين المجاز، ويربطها بخاصية الحسية وفريق ثالث يدرس الصورة باعتبارها تشكيلاً لأنماط رمزية لكن الاتجاه الغالب هو الاتجاه الأول الذي يربط بين الصورة والاستعارة. (١)

ويقول أرسطو "إن السيطرة على الاستعارة هي أعظم بكثير من أي شيء آخر، وهي ما لا يمكن لأحد أن يعلمه للشاعر، إنها سمة العبقرية". (٢) وللخيال دوره الكبير في تشكيل الصورة، ويعرفه كولردج بأنه "القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في قصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر". (٣)

ونحن نستغنى عن الإفاضة في الدراسات الوفيرة التي جددت، ووسعت في

---

(١) انظر ريتا عوض بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى أمرئ القيس، ص٤٠.

(٢) كلمة أرسطو منقولة من اللغة الفنية لمحمد حسن عبدالله، ص٤٦.

(٣) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص ٣٨٩.

مفهوم الصورة، وهي عديدة. [1]

وإذا حاولنا تتبع وسائل تشكيل الصورة عند خليل حاوي فإننا نجده يستخدم:

١- التشبيه:

ويعد وسيلة مجازية من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، وهو قديم قدم الشعر نفسه، وهو «خلق فني ينبثق من رؤية المبدع وإحساسه بالتماثل بين الأشياء للتعبير عن موقف شعوري خاص» [2] غير أن هذا الخلق لا نعدم فيه سلطة العقل لأن «التشبيه لا يعني المزج الكامل بين شيئين أو أكثر مزجاً يذيب خصائصهما، بل يعني الانتقال من حالة إلى أخرى مع وضع الحالتين في مقابلة تجعل ما يكتنف المشبه به ينتقل إلى المشبه». [3]

وعلى الشاعر أن يتجاوز المظاهر الخارجية للأشياء لينفذ إلى بواطنها، وصلتها بنفسه لأن التشبيه في الحقيقة هو «أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما أنطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه». [4] غير أن رؤية الشعراء لم تكن – في حالات كثيرة – واحدة، فنراهم

---

(1) انظر بشرى موسى صالح الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، عبدالقادر الرباعي، الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي، مُحَمَّد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، مصطفى ناصف، الصورة الأدبية.

(2) سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، ص٢٨٢.

(3) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص٤٢.

(4) عباس العقاد، الديوان، ص٢٠.

يركزون كثيراً على وجود التشابه الحسي دون تعويل كبير على الأثر النفسي حتى إن «الحرص على التشابه الخارجي في بعض صفات الصورة لم يكن يواكبه إحساس بنفس الدرجة من الحرص على دلالتها النفسية». [١]

فعندما يقول خليل حاوي في قصيدته عن شجرة الدر:

مازال طعم السوط

يلمع في العظام

تلتف حول الخصر

ومضته حزام [٢]

نرى الشاعر يشبه أثر السوط على خصر شجرة الدر حين كانت في طور الرق، ويعذبها جلادها بالحزام، وهذا التشبيه وإن كنا لا نعدم فيه حضور الأثر الحسي فإننا نكاد نفتقد فيه الأثر النفسي، فالدلالة الإيجابية للحزام تختلف عن الدلالة الإيجابية لأثر السوط. لكن ذلك ليس هو كل شيء، فكثيراً ما يركز الشاعر على الأثر النفسي المتقارب لصوره التشبيهية.

يقـول:

كل ما أذكره أني اسير

عمره ما كان عمرا

كان كهفاً في زواياه

تدب العنكبوت

---

(١) محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص١٤٨.

(٢) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص١٢٣.

والخفافيش تطير

في أسى الصمت المرير [1]

هنا يشبه الشاعر عمره التعس بكهف خرب مليء بالعنكبوت والخفافيش، وليس هناك من تشابه حسي بين العمر والكهف، لكن الشاعر يلمح الرابطة النفسية بينهما وينفذ من خلال الظواهر الحسية إلى عمق الأشياء، فنرى كيف يسهم المشبه به وهو الكهف في ضخ دلالات نفسية للمشبه وهو العمر، فيبدو ضيقاً حرجاً، ينتمي إلى عالم الموت أكثر من انتمائه إلى عالم الحياة وبذا يتضح «أن الشاعر هو الذي يكتشف العلاقات بين عناصر الصورة بجسارة خيالية وقدرته على التركيب، وليس بحواسه كما كان يفعل الشاعر القديم». [2]

ويقـول:

ما لوجه الله صحراء

وصمت يترامى عبر صحراء الرمال

ما لضيف غاصب يوقد ناره

حوله الأفاق جدران مغارة [3]

الشاعر يشبه وجه الله سبحانه وتعالى بصحراء مجدبة، وبصمت قاتل يمتد عبر الرمال، وليس هناك من تشابه حسي على الإطلاق، ولكن الشاعر يفتقد الإحساس النفسي بوجود الله، ويشعر أن قانون العدالة السماوية غير ساري المفعول، فها هي القدس تؤخذ من المسلمين أصحاب الحق الشرعي فيها، ومع

([1]) خليل حاوي، الديوان، ص٦٧.

([2]) د/ صلاح السروي، تحطيم الشكل – خلق الشكل، ص٢٦.

([3]) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص٧.

ذلك لم تتحرك السماء لإنقاذها، من هنا سولت نفس الشاعر له أن يشبه وجه الله بالصحراء للإيحاء بتجهمه – جل شأنه – في وجه العالم وربما أراد إيقاظ همم من ينتظرون أن يتوب الله عنهم في الدفاع عن أرضهم في نوع من التأنيب واللوم. وقد يكون التشابه حسياً لكننا – مع ذلك – لانعدم الأثر النفسي الذي يظهر في التشبيه الثاني حيث يشبه الآفاق بجدران مغارة، فالآفاق رغم اتساعها قد تشبه المغارة الضيقة حسياً والشاعر يضخ في هذا التشبيه آثاراً نفسية كبيرة حيث يوحي العالم بالنسبة له بمغارة موحشة تجعلنا نرجع إلى عصر البدائية والوحشية، حيث كان إنسان الكهف لا يستنكف من أكل أخيه الإنسان ومص دمائه بلا رحمة.

وعالمنا رغم إدعائه التقدم لا يختلف كثيراً عن ذلك. فكل المنظمات التي تدعى حقوق الإنسان تسكت عن هذه الجريمة البشعة، جريمة ضيف غاصب يتمثل في اليهودي الذي يشعل نيرانه بتبجح، وأمام الجميع، ويدعي أن الأرض أرضه وليس لأصحابها الشرعيين من حق فيها.

ولأن خليل حاوي يركز على الأثر النفسي نراه يستخدم الدوائر التشبيهية، حيث يكون المشبه واحداً ويتعدد المشبه به وتعدده يعطي أثراً نفسياً واحداً في الأعم الأغلب يقول:

متعب أنت، وحضن الماء

مرج دائم الخضرة، نيسان

أراجيح تغني، وسرير

مخملي اللين شفاف حرير [1]

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص٢١٤.

فالشاعر هنا يشبه حضن الماء بمرج دائم الخضرة، بما يوحي به من راحة وطمأنينة وسعادة، ويشبهه أيضاً بنيسان حيث يزهر كل شيء، ويجعله أراجيحاً تغني وسريراً مخملي اللين، شفافاً حريراً مرة أخرى، بما يوحي به ذلك من راحة كبيرة وسعادة ملموسة، فنرى أن المشبه واحد والمشبه به متعدد، لكن رغم تعدده فإنه يعطي أثراً نفسياً واحداً هو الشعور بالراحة والطمأنينة. فنفسه تسول له نشدان الراحة عبر الانتحار بإلقاء نفسه في الماء وتغريه بذلك.

بهذا نرى كيف استطاع خليل حاوي استخدام هذه الوسيلة في تشكيل صوره رغم ما تعرض له التشبيه عموماً من هجوم على يد منظري الشعر الرمزي والسريالي «فقد كانوا يقبحون وسيلة التشبيه في الشعر لأنه كان يتشبه لهم فيه وثن العقل، وأداة الفصل التي تنزع عن الأشياء الصفة الذهولية والتي لا يتم الشعر إلا من خلالها، وكل أداة تشبيهية كانت تعتبر بالنسبة إليهم أداة نثرية مقحمة على الشعر، تفرض عليه اليقين الخارجي، وتمنع التجربة من التوحد ومن الكلية والنهائية». [1] لكن الأمر في النهاية متفاوت بتفاوت القدرات الفردية والإنجاز الخاص.

٢- التشـــخيص:

«وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة». [2]

والتشخيص يعد «ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا أو من دقة الشعور حيناً آخر، والشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة

---

(1) إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص١٣٣.

(2) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٨٠.

المستوعبة الشاملة». [1]

ولم تغب هذه الظاهرة عن الشعر منذ البداية، فالشاعر يسقط من ذات نفسه على الأشياء ما يجعلها إنسانية.

يقول خليل حاوي في قصيدته عند البصارة:

أسترحم ما تحكي لعينيها

خطوط الغيب في راحتي

ونجم عمري ما نوايا ضوئه السحيق [2]

هنا نجد الشاعر يقوم بتشخيص خطوط الغيب في راحته، ويجعل للنجم ضوءاً ذا نوايا، وهي من سمات الإنسان. فهو يخلع على هذه الأشياء صافت إنسانية تجعلها تحس وتنبض بالحياة، فليس من خصائص الخطوط أن تحكي، وليس للنجم نوايا، وهنا يحدث خرق في قانون اللغة.

وفي قصيدة الناي والريح يقوم الشاعر بتشخيص العبارة التي يبذل كل ما في وسعه في سبيل اقتناصها متوهجة، في صورة بدوية سمراء:

في وجهها عبق الغريزة

حين تصمت عن سؤال

نهضت تلم غرور نهديها

وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال [3]

---

(1) عباس العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص٢٩٦.

(2) خليل حاوي، السابق، ص١٥١.

(3) خليل حاوي، السابق، ص١٧٧.

ويقوم بتشخيص ميراثه النفسي والفكري من عوامل القناعة والثبات والرضا بالواقع في صورة ناسك مخذول يطل من رأسه يحذره من مغبة رفضه لواقعه.

يقــول:

الناسك المخذول في رأسي

يطل عليّ، يسألني، يحار

هل جننت فرحت تحلم في النهار

حلم النهار

مدى النهار

هل كنت تتبع ذلك الجني

هل أغواك شيطان المغارة [1]

ففي مواجهة قوى الثورة التي تمتلك على الشاعر كل كيانه، والمتمثلة في الريح يقف ميراث الشاعر النفسي والفكري من عوامل القناعة والرضا بالواقع، والمتمثلة في الناسك، ورغم إلحاق الشاعر صفة المخذول بالناسك، بما يدل عليه من غلبة الريح عليه فإن الناسك لا يعترف بهذا الخذلان، وإنما يستمر في عمله، إذ نراه يطل على الشاعر، ولا يكتفي بالإطلالة فقط، وإنما يسأل الشاعر، ويحار. هذه الأفعال المضارعة الثلاث تمنح للناسك دلالة الفعل والتحرك، وبذل كل الجهد في سبيل الإمساك بأجنحة الشاعر التي تحاول الإنطلاق مع الريح. ثم يختار الشاعر للناسك بعض الجمل التي تمتلك رصيداً دينياً كبيراً ليس من السهل الإفلات منه، إذ نراه يوجه للشاعر هذه الجملة.

---

(1) خليل حاوي، السابق، ص١٨٥.

أهملت فرضك

وكأن الشاعر بميله إلى جانب الريح سوف يضحي بكثير من السكون النفسي الذي يتمثل في تمسك الإنسان بذنبه ويعد هذا من قبيل الجنون، ومن ثم يأتي الاستفهام

هل جننت فرحت تحلم في النهار

حلم النهار

مدى النهار

ويتوالى الاستفهام التعجبي، إذ يأتي في هذه السطور ثلاث مرات متتالية.

هل كنت تتبع ذلك الجني

هل أغواك شيطان المغار

وكلها تحمل دلالة منفرة تصب في معنى فقدان الشاعر لإرادته أمام قوى الشر التي تفرض وجودها من قديم الزمن في محاولة لإغواء الإنسان والسير به إلى جهنم.

وقد يأتي التشخيص معكوساً فيي قصيدته سدوم يذكر الشاعر كيف تعرف هو وقومه لمحنة النار التي لم تترك لهم بيتاً واحداً، بل لم تترك أي شيء يحمل ذكرى لهم، جعلت ضلوعهم صمت صخور، وفراغاً، وصحراء قاحلة.

وإذا نحن عواميد من الملح

مسوخ من بلاهات السنين [١]

فالشاعر يعكس التشخيص هنا، فقد تحول الكائن الحي النابض بالحياة إلى

---

(١) خليل حاوي، السابق، ص٨٣.

عواميد من الملح، ومسوخ مشوهة، وهي كائنات لا تحس ولا تنبض بالحياة، وهنا إشارة إلى موقف زوجة لوط عليه السلام، فقد جاء في التوراة أنها حينما خالفت أمر زوجها ونظرت إلى الوراء حيث القرية الظالمة تحولت إلى عمود من الملح في الحال وأصبحت مسخاً مشوهاً.

تراسل الحواس:

على الرغم من انتماء هذه الظاهرة إلى المدرسة الرمزية فإن جذورها ضاربة في القدم، فنراها «في أقدم النصوص الغربية مثل (الألياذة) النشيد الثالث، البيت ١٥٢...، وثمة رسالة بولص إلى العبرانيين ٦/٥ سفر الرؤيا، (١-١٢) تشير إلى تذوق كلمة الله ورؤية صوته». [1] كما أنها ظهرت أيضاً في ملحمة جلجامش البابلية. [2]

كما أننا نرى هذه الظاهرة في النصوص العربية منذ العصر الجاهلي، والأموي، والعباسي.

وقد بدت آثار هذه الظاهرة عند شعراء أبوللو حيث أكثروا من استخدامها وهي تعد نوعاً من أنواع الانزياح أو العدول.

وهذه الظاهرة تحطم الأسوار بين مجالات الإحساس المختلفة وبهذا فإن «العالم الخارجي يتحول إلى مفهومات نفسية وفكرية ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك عن طريق – تراسل الحواس – الذي يعني أن اللون أو الصوت أو الرائحة أو الطعم أو الملمس يمكن أن تثير إنفعالاً

---

(1) عبدالاله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي، ص٢٣٠.

(2) السابق، ص٢٣١.

وانطباعاً وجدانياً واحداً، أو موقعاً نفسياً موحداً». [١]

«ومن الناحية العملية يعتبر الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية». [٢]

وإذا نظرنا إلى هذه الظاهرة في شعر خليل حاوي فإننا نجدها تأخذ مساحتها، في مقطوعة سجين في قطار [٣] من قصيدة وجوه السندباد.

يقــول:

مرة ليلته الأولى

ومر يومه الأول

في أرض غريبه

مرة كانت لياليه الترتيبه

هنا نجد الشاعر يجعل الليلة الأولى مرة، وهو بهذا يحدث لنا خيبة توقع، كما يقول جاكبسون تلهف قد خاب [٤] فالليلة لا تكون مرة، لأن الليلة من متعلقات حاسة البصر، فكان من المتوقع أن يجعلها الشاعر مظلمة، أو شديدة الظلام، وهذا هو ما كنا نتوقعه، لكن الشاعر يخيب توقعنا هذان ويجعل ليلته الأولى في أرض الغربة مرة، ويجعل يومه الأول مراً بل ويجعل الليالي كلها مرة، رغم أن الليل من متعلقات حاسة البصر هو واليوم، وكلمة مرة من متعلقات حاسة التذوق،

---

(١) رجاء جبر، المدخل إلى المذاهب الأدبية، ص٧٨.

(٢) عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص١٥٩.

(٣) خليل حاوي، الديوان، ص١٩٧.

(٤) عبدالسلام المسدي، مرجع سابق، ص١٥٩.

وبذا يحدث الشاعر خرقاً لقانون اللغة، وانزياحاً استبدالياً لها، وينهض تكرار كلمة مرة ثلاث مرات في أربعة أسطر، وتقديمها في أول السطور ببث دلالة المرارة المسيطرة على إحساس الشاعر سيطرة تامة في أرض الغربة.

ويقول في قصيدة الأم الحزينة:

في عروق الأم صمت حجري لا يبالي

يصف الشاعر الصمت بكلمة حجري، على الرغم من أن كلمة الصمت تتعلق بحاسة السمع، وكلمة حجري تتعلق بحاسة اللمس أكثر من حاسة أخرى.

وقد أسهم هذا الوصف في الإيحاء بالثقل الشديد للصمت.

وعندما يقـول:

أوغلت في نفق

من الهول الثقيل إلى المبيت

صوت جريح يستجير ولا يجار [1]

نجد الصوت هنا يوصف بأنه جريح، وعلى الرغم من أن الصوت يتعلق بحاسة السمع، والجرح يتعلق بحاسة البصر فإن الشاعر يجمع بينهما في تآلف وينفذ من خلال تراسل هاتين الحاستين إلى معنى روحي.

٣- المزج بين المتناقضات:

إن البذرة التي تنبت الزهرة هي نفسها التي تنبت شوكها، ففي عمق الحياة تختلط الأشياء في تآلف عميق، والشاعر يستطيع أن ينفذ من خلال نثريات الواقع وتناقضاته إلى لبابه وعمقه، وهو ليس مطالباً بالوقوف عند الحدود الفاصلة

---

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص١٠.

بين أجزائه. وإنما له الحق في الإتيان بالشيء ونقيضه معاً «وفي لحظة نجد أنفسنا في عالم تتلاشى فيه التناقضات منصهرة في كيان واحد بالشعور الذي أحسها به الشاعر، والتصميم الذي ربط فيما بينها». [١]

ويتحقق نجاح الشاعر في ذلك إذا استطاع أن يستخرج من المتناقضين مركباً ثالثاً له مبررات وجوده الذاتي ولا ينتمي إلى أي من المتناقضين مستقلاً وهذه الظاهرة تأخذ مساحة واضحة في شعر خليل حاوي ونظرة إلى عناوين دواوينه ترينا شيوعها.

فعنوان ديوانه الأول نهر الرماد، فالنهر كلمة تدل على الخصوبة والحيوية، والرماد كلمة تدل على الخراب والهمود، ومع ذلك جمع الشاعر بينهما في تآلف عميق، وهو هنا يستخدم الإنزياح الإستبدالي للإيحاء بموقفه.

والديوان الثالث يطلق عليه الشاعر بيادر الجوع، محدثاً لنا خيبة توقع فالبيادر كلمة توحي بالشبع وترتبط بمواسم الحصاد، لكن الشاعر يفاجئنا بإضافة الجوع إليها.

والديوان الرابع يطلق عليه الشاعر الرعد الجريح، فيجعل الرعد الذي يرتبط في الأذهان بالعنفوان والقوة جريحاً بما توحي به هذه الكلمة من ضعف وأنين.

وعنوان ديوانه الخامس، من جحيم الكوميديا، جاعلاً للكوميديا جحيمها الذي لا يطاق رغم ارتباطها في الأذهان بالمرح. ولا نعدم وجود هذه الظاهرة في ثنايا قصائده.

يقول الشاعر مخاطباً إبليس:

أعطني إبليس قلباً يتعرى

([١]) مجموعة مؤلفين، اللغة الفنية، ص٥٨، ترجمة محمَّد حسن عبدالله.

من ظلام لامع يطفو على وهج السراب [١]

نجد هنا الظلام يوصف بأنه لامع، والسراب يجعل له الشاعر وهجاً، وكل ذلك يعد انزياحاً استبدالياً يمزج الشاعر فيه بين شيئين متناقضين، ومع ذلك نشعر بفنية هذا الاستخدام الذي يسهم في الإيحاء بدلالة خاصة يريد الشاعر توصيلها.

من أنماط الصورة عند خليل حاوي:

١- الصورة الواقعية:

وإذا كان "المجاز يتخلل اللغة ممارساً قوة تزعزع المنطق، ومن ثم تنفي إمكان الإستخدام الحقيقي أو المباشر للغة". [٢] فليس من الضروري أن يكون المجاز هو الأساس الوحيد للصورة الشعرية، فقد تكون الصورة حقيقية، ومع ذلك يكون إيحاؤها بعيد الغور، "والتصوير بالحقيقة يعتمد على رسم منظر ديناميكي، في شكل قصصي أو حوار درامي، تتجه أحداثه وتسير خطوطه، وتتقدم بشكل يجعلها قادرة على تجسيد تلك الإحساسات التي تطفح من معينات التجربة الشعورية". [٣]

يقول خليل حاوي:

لو دعاه عابر للبيت

للدفء، لكأس مترعه

سوف يحكي ما حكى المذياع

(١) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص ٣٢.

(٢) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٧٤، ترجمة جابر عصفور.

(٣) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص١٨٣.

يحكي سرعة الصاروخ

تسعير الريال، جونا المشحون بالإشعاع

والموتى بحمى الخوف

لا، شؤم محال

طيب جو العيال

ابتذال [1]

هنا نجد الشاعر يتخلى عن التعبير بالصورة المجازية، ويستخدم الصورة الواقعية وعلى الرغم من قرب مأخذها، وبساطتها فإن إيحاءها بعيد الغور وهي توحي بحالة من السأم والخوف تسيطر على تفكير هذا الجيل، فحضارة أوربا أصبحت مخيفة أكثر من أي وقت مضى، وهمومها أصبحت عامة، ومن المتعارف عليه، حتى لو أن عابراً دعا الشاعر لبيته كان من الطبيعي الحديث عن هذا القلق الذي خلفته الحضارة سعر، الريال، والإشعاع، والخوف. فقد أصابت الحضارة الأوروبية إنسان هذا العصر بالآلية، وجعلت القيم الروحية تتراجع أمام المادة.

ثم يقـول:

لو دعته امرأه،

ربما طابت لها الخمر

وطاب الشعر، نعم التوطئة..

ما بنا لا ما بنا من حاجة

للضوء.. أو للمدفأة ..»

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص٢٠٨.

ما لها فرت وغابت

حلوة كانت، وكانت طيعه!

نجد المجاز يتراجع هنا مفسحاً المجال للصورة الحقيقية التي تعتمد على رسم منظر ديناميكي، لامرأة تدعو الشاعر السندباد إلى قضاء وقت طيب ينعمان فيه سوياً بالخمر والشعر وأيشاء أخرى، لكن رد الشاعر يأتي مخيباً لها، فتتركه يائسة منه، وتغيب عنه، فيطل نوع من الندم لدى الشاعر على تركها تذهب دون أن ينعم معها بوقت طيب.

ورغم غياب المجاز فإن الصورة تمتلك إيحاء بعيد الغور، وإيحاء بحالة السأم المسيطرة على إنسان هذا العصر، وعدم معرفة ما يريده تحديداً.

الصورة المتحركة:

وكثيراً ما تتحقق الديناميكية الشعرية في شعر خليل حاوي حيث يلتقط صوراً مليئة بالحركة والحيوية، ويشغل عدة حواس معها.

يقول في قصيدته "سـدوم":

ودوت جلجلة الرعد

فشقت سحباً حمراء حرى

أمطرت جمراً وكبريتاً وملحاً وسموم

وجرى السيل براكين الجحيم

أحرق القرية، عراها

طوى القتلى ومرا [1]

([1]) خليل حاوي، السابق، ص٨٢.

فدوى الرعد يشق سحباً حمراء حارقة، ومن ثم فإن إمطارها لا يكون ماء سائغاً للشاربين وإنما إمطارها يكون حريقاً وكبريتاً وملحاً وكثيراً من السموم القاتلة، والسيل الذي يجري في الأرض عبارة عن براكين الجحيم التي تحرق سدوم، وتعريها، وتطوي قتلاها بلا رحمة وتمر، وينتهي كل شيء.

وبذا تتضح الديناميكية التي تحتوى على الصيرورة في هذه السطور ولا يكتفي الشاعر بذلك وإنما يشغل حواساً مختلفة، فدوى الرعد يشغل حاسة الأذن، والسحب الحمراء تشغل حاسة البصر، ووصفها بأنها حرى تشغل حاسة اللمس، والملح المتساقط مع الجمر والكبريت يشغل حاسة التذوق. وهكذا لا يدع الشاعر للمتلقي فرصة للإفلات من الصورة التي رسمها.

ويقـول:

في شاطئ من جزر الصقيع

كنت أرى فيما يرى المبنج الصريع

صحراء كلس مالح بوار

تمرج بالثلج وبالزهر وبالثمار

داري التي تحطمت

تنهض من أنقاضها،

تختلج الأخشاب

تلتم وتحيا قبة خضراء في الربيع

تتجلى الصيرورة واضحة هنا، وتظهر قدرة الشعر على استبطان الواقع، ورؤيته من خلال نبوءة كبرى، تتحول فيه الأشياء السلبية إلى رموز للفعل

والحيوية؛ فالصحراء البوار – من خلال رؤيا الشاعر – تمرج بالثلج وبالزهر والثمار، وداره المحطمة – رمز الذات والوطن – تنبض فيها الحياة مرة أخرى، وبشهوة البعث الذاتية تختلج أخشابها وتلتم وترجع أقوى وأجمل مما كانت، وتحيا قبة خضراء في الربيع والشاعر يشغل عدة حواس مختلفة هنا ليجعل الصورة تسيطر على المتلقي سيطرة تامة.

فهو يشغل البصر والبصيرة بصورة لافتة في المقطع السابق مستلهما ما ورد عن النبي مُحَمَّد (ص) حينما كان يأتيه الوحي حيث يتحول عن عالم الواقع إلى عالم الرؤيا والنبوءة (المبنج الصريع).

ويشغل حاسة التذوق في قوله كلس مالح، والثمار ويشغل حاسة الشم والبصر حين يذكر الزهر، وفي اختلاج الأخشاب يشغل الساعر حاسة السمع والبصر معاً.

وبذا تتحول الحواس إلى مراكز استقبال لهذه الرؤيا المحببة، وقد كثر الفعل المضارع – الذي يدل على التجدد والاستمرار – في المقطع السابق، ليكون ركيزة تتضح من خلالها ديناميكية الصورة وصيرورتها. وهنا «تدهشنا قدرته على إقامة صرح هذا التجسيد المعماري لأشد الأشياء هلامية وهشاشة، للرؤيا المتخلقة من الغيبوبة في بطن التاريخ وتأويل معطياته» (١).

لكن هذا التشبيه – رغم ذلك – لا يفتح كثيراً من الآثار النفسية، فوصف تحجر عيون الميتين باليواقيت التي بلا ضوء ونار لا يمضي بنا خطوة كبيرة في طريق تلمس الرابطة النفسية بينهما.

بل إن المشبه أقوى كثيراً من المشبه به، فرؤية العيون المتحجرة في عالم الموت

---

(١) صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، ص٧٤.

تثير في النفس كثيراً من الكآبة والاحتقان، في حين أن رؤية الياقوت يثير في النفس كثيراً من الارتياح، حتى وإن كان هذا الياقوت بلا ضوء ونار.

الرمــز:

«يقول كارل يونغ في كتابه – الأنماط السيكولوجية – (ينبغي التمييز بين الرمز والإشارة، فالتأويلات الرمزية – تختلف كل الاختلاف عن التأويلات الإشارية. فالفكرة التي تؤول تعبيراً كتعبير مواز أو موجز لشيء معلوم فكرة إشارية. والفكرة التي تؤول تعبيراً ما كأفضل تكوين لشيء غير معلوم نسبياً ولا يمكن تمثيله على أي نحو آخر أوضح منه، فكرة رمزية». [1]

ومن المعلوم أنه «ليست الرمزية سوى فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة (حمامة لكي تمثل السلام)، وهو مألوف بما فيه الكفاية في الشعر». [2] وقد وظف خليل حاوي الرمز كثيراً في شعره سواء كان رمزاً جزئياً أم رمزاً كلياً.

الرمــز الجزئي:

وهو لا يستغرق القصيده كلها، ولكنه يسهم في البناء الفني للقصيدة، و "لايعني أن تنوب كلمة مكان أخرى، وأن تكون بديلة عنها، ولكنه أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائها واستثارتها لكثير من المعاني الدفينة، وخلقها لموقف رمزي يتضافر مع بقية عناصر القصيدة لبنائها بناءاً مكتملاً. [3]

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص٤٤.

(2) هربرت ريد، معنى الفن، ص١٣٧.

(3) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص١٤٨.

يقول خليل حاوي:

عدت في عيني طوفان من البرق

ومن رعد الجبال الشاهقة

عدت بالنار التي من أجلها

عرضت صدري عارياً للصاعقة

جرفت ذاكرتي النار

وأمسى كل أمسى فيك يانهر الرماد

صلواتي سفر أيوب، وحبي دمع ليلى

خاتم من شهر زاد

فيك يانهر الرماد

وليمت من مات بالنار

حملت النار للفندق للبيت المخرب

فيه أطمار أبين عكازه

ويضيء البيت خفاش مذهب [١]

إننا نرى هنا الكثير من الرموز الجزئية، التي تتفاعل مع بعضها، وتسهم في بناء القصيدة ككل. نرى الشاعر يتحد مع – برومثيوس – سارق النار رمز تقدم العلوم والفنون هذه النار التي تجرف ذاكرة الشاعر وتقضي على كل أمسه.

ونجد إشارة رمزية إلى أيوب وصبره، وإلى ليلى في حبها، وإلى شهر زاد. كل

(١) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص١١٩.

هذه الرموز رموز من اللافعل والسلبية التي تتقبل القدر والواقع بصورة سلبية، ولا تعرف الثورة على كل ما في الواقع من تخاذل وضعف، ولا يبالي بمن تحرقه النار.

وليمت من مات بالنار

لا يبالي حتى ببيته القديم، وما فيه من ذكريات خانقة، وبقايا متخاذلة تنتمي لأبيه:

فيه أطمار أبي

عـكازه

فهذا الأب يرمز إلى جيل لا يستطيع أن يسير بقوته الذاتية، وإنما يحتاج دائما إلى عكاكيز يتوكأ عليها.

يحتاج إلى قوى خارجية تسانده، ولا يعرف الثورة على واقعه الفاسد. والبيت يرمز إلى وطنه الذي يستمد ضوءه من خفاش مذهب «إن الذي يضيء ليس الشمس، وليس صورة للشمس أو لأي إله حي، وإنما الإضاءة تأتي ذهب يطلى حشرة كريهة، وعلى هذا يمكن القول إن (الخفاش المذهب) رمز لإيمان عجوز كريه، ومع ذلك فالناس لتفاهتهم يقنعون بضوئه المزيف». [1] من هنا نرى كيف تتعانق الرموز الجزئية في خلق موقف رمزي.

ويقـول:

أنجر العمر مشلولاً مدمى

في دروب هدها عبء الصليب؟

([1]) خليل حاوي، رسائل الحب والحياة، ص١٤٤.

دون جدوى، دون إيمان

بفردوس قريب

عمرنا الميت ما عادت تدميه النيوب

والذنوب

ما علينا لو رهناه لدى الوحش

أو لدى الثعلب في السوق المريب

وملأنا جوفنا المنهوم من وهج النضار

ثم نادمنا الطواغيت الكبار

فاعتصرنا الخمر من جوع العذارى

والتهمنا لحم أطفال صغار

وغفونا غفو دب قطبي

كهفه منطمس أعمى الجدار

تتعانق الرموز الجزئية في حركة متنامية لتساهم في خلق موقف رمزي، وهذه الرموز تتراوح ما ين رموز ينتزعها الشاعر من التراث أو من الطبيعة أو من الواقع. فمن التراث ينتزع الشاعر رمز الصليب، وهو رمز ديني يمتلك رصيداً كبيراً من الإشعاع، كما أن رمز الفردوس ينتمي للحقل نفسه، والعمر الميت نشتم منه الإشارة إلى أهل الكهف، حينما ذهبوا إلى كهفهم ولبثوا فيه ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا، وتتأكد هذه الدلالة حينما نمضي خطوة أبعد في القراءة فنجد التصريح بكلمة الكهف نفسها.

ونجد الشاعر يرمز بالوحش وبالثعلب لفئات من المجتمع استطاعت بخستها

أن تكسب الواقع لصالحها، ويرمز بالطواغيت الكبار لأصحاب السلطة الفاسدين الذين ينادمون الدجالين والمرابين.

وهناك النضار رمز المادة التي تعيد ترتيب الواقع وفق أسس من الفساد، ثم رمز الخمر المعتصر من جوع العذارى بما توحي به من لذة بهيمية لا تمتلك أساساً شرعياً، وإنما ترتمي العذارى في أحضان من يدفع ليسد جوعهن، ثم نصل إلى رمز الدب القطبي المنطمس الكهف، والأعمى الجدار رمزاً ينهض ببث دلالة قوية لمن يتخلى تماماً عن ضميره ومبادئه، ويعيش بلا حرارة تعيد إبداع الكون.

الرمـز الكـلي:

يظهر الرمز الكلي في قصائد مثل وجوه السندباد، والسندباد في رحلته الثامنة، ولعاذر **١٩٦٢** وغيرها...

ولعازر هذا هو الذي أحياه المسيح عليه السلام بعد الموت، فقد ورد في الإنجيل «وذهبت مريم أخت لعازر إلى حيث كان الناصري وقالت له لو كنت هنا لما مات أخي، فقال لها إن أخاك سوف يقوم». [١]

وتحققت المعجزة فعلاً، فقام أخوها بعد ثلاثة أيام من موته، وأصبح دليلاً على قدرة السيد المسيح على بعث الموتى.

«وقد اختارها الشاعر عمداً لأنها تمثل الإنبعاث بعد الموت أي هي مرادفة للأساطير النموذجية الكبرى التي تمثلها أسطورة (أدونيس وتموز وأزوريس)، والشاعر يسقط على هذه الأسطورة الوضع المعاصر على مستوى الذات الفردي (لعازر) الذي يتقمص فيه الشاعر، وإذا كان الرمز قد اتسع للموت فإنما هو رمز

---

(١) انظر إنجيل يوحنا، ص٢٢٠.

الأمة النائمة». [1]

ويقوم الشاعر بتحوير هذا الرمز، فيبدو لعازر خليل حاوي راضياً بموته، بل يطلب من الحفار أن يعمق الحفرة لقاع لا قرار له.

وحينما يسمع صلوات الحب التي يتلوها الناصري يشك في قدرتها على بعثه من قبره، لأن الموت أصبح شيئاً أساسياً في كيانه.

وحينما تنجح هذه الصلاة في بعثه جسدياً، تفشل في بعثه روحياً، فالبعث لم يكن كاملاً، فقد قام لعازر ميتاً من قبره. ونرى زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثة الثاني من قيامته المشوهة، فقد عاد زوجها، ولكن الموت مازال رابضاً في أعماقه.

كان في عينيه

ليل الحفره الطيني يدوي ويموج

عبر صحراء تعطيها الثلوج

عبثاً فتشت فيها

عن صدى صوتي، وعن وجهي

وعيني وعمري [2]

فزوجها يبدو غريباً عنها تماماً، والرحمة التي كان يتميز بها معها تذهب الآن سدى، فقد أصبح يعاملها بقسوة لأن القيم التي كان يتمتع بها قد ماتت، وبعث حيواناً متوحشاً.

مر يلسعه الجوع فيرغى ويهيج

---

(1) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص٤٩٤.

(2) خليل حاوي، الديوان، ص٣٢١.

يلتقيني علفا في دربه

أنثى غريبة

يتشهى وجعي، يشبع

من رعبي نيوبه [1]

وتحاول هذه الزوجة أن تزيف الواقع لكنها لا تفلح، فتبدو لجارتها فرحة بعودة زوجها، لكن فجيعتها بانبعاثه لا تلبث أن تظهر، ويسيطر الشر على العالم، وينهزم الخضر أمام التنين «ويستمر الصراع بين لعازر وزوجته، بين وجهي الذات الواحدة، بين حقيقة الموت وحقيقة الحياة، بين التبلد والحيوية، بين الجفاف والخصب، بين حياة ماتت فيها القيم وحياة تعيد إبداع الكون وتبني فيه الحياة، وبعد سنوات من الصراع بين الخير والشر وبين القيم الإيجابية التي تجسدها الزوجة، والنواحي السلبية التي يرمز إليها لعازر تبدأ الحيوية بالتراجع والإنهزام». [2]

وهنا تتمنى زوجة لعازر الموت، وتطلبه بإلحاح، وتصاب بانهيار تام. يبدو العالم لها وكأنه مفروش بأقمار السواد، ويخيل إليها أنها ماتت تحت عجلات القطار، ولكنها ليست متأكدة من موتها، فالحياة والموت بالنسبة لها سواء.

وفي هذه الغيبوبة يتراءى لها الناصري الذي بعث زوجها، فلا تخاف منه، وتعلن كفرها به، لأنه لم يستطع أن يعيد الحياة كاملة لزوجها، ويبدو المسيح عاجزاً عن فهم آلام البشر ورغباتهم لأنه إله قمري، وقديماً حاولت مريم المجدلية إغواءه فلم يستجب لها، لأنه لا يعرف الشهوة أصلاً. ويتحول زوجها إلى تنين يعصر

---

(1) خليل حاوي، السابق، ص٣٢٢.

(2) ريتا عوض، خليل حاوي، ص٣٩.

اللذة من جسمها الطري بلا رحمة، ويستمريء تعذيبها بلذة الجلاد. ويتحول إلى مارد يكتسب سطوته من وجود السفير الأجنبي الذي يحركه بشهوة لخدمة أغراضه.

وهنا تظهر لنا صورة الأمير البترولي الذي يطلع من جيب السفير الأجنبي، ويصبح حفيداً مشوهاً لأجداده العرب الذين كانوا يدافعون عن قضيتهم بحماس شديد في مقابل هذا الأمير الذي يصدأ سيفه.

فتبدو معاناتها بلا نهاية، ودموعها لن تغني شيئاً لإله قمرى لا يعرف شيئاً عن معاناة البشر وهنا نراها تسلم نفسها في غربة نومها لغريب بربري ممتليء بالخصوبة والحيوية.

لكن ذلك لا يغني عن زوجة لعازر شيئاً، من هنا نراها تشتهي طعم الموت الذي ينقذها من ورطتها، وبذا تتراجع الخصوبة والحيوية التي تمثلها الزوجة أمام عوامل الموت والفناء التي يمثلها الزوج.

ويطيب لكثير من النقاد أن يسموا هذه القصيدة، قصيدة الهزيمة قبل الهزيمة، فقد انهزم العرب في ١٩٦٧م أمام إسرائيل، وكتبت هذه القصيدة ١٩٦٢م ولكنها تحمل في طياتها كل عوامل الفساد الذي يضرب في جذور المجتمع العربي.[١]

فزوجة لعازر التي ترمز للحياة، أو للأرض العربية التي تعودت على فرسانها العرب الأشداء، هاهي ترفض وجود مثل هذا النموذج عليها، وتتمنى أن تغيب في بياض صامت الأمواج، أفضل من أن تساير مثل هذا الزوج الخالي من الفعل والتأثير.

---

(١) راجع ما كتبه د/ حسين مروة في كتابه: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي.

فالعازر لايبعث من ذاته، بل بعوامل خارجية تعجز عن بعثة كاملاً، وإنما تبعثه مشوهاً «ومعلوم أن ليس من طبيعة البعث الحقيقي أن يتحقق بإرادة خارجية، بل من طبيعته أن يتفجر من الذات وإلا جاء زائفاً كما هي الحال هنا». [1] ولذا يكون رفض الأرض العربية له، وتغيم رؤية الشاعر التي كانت واضحة متفائلة في ديوانه الثاني – الناي والريح، إن هذه القصيدة ترمز للإنبعاث المشوه الذي بدا واضحاً في الأمة العربية، والذي يشك الشاعر في جدواه أصلاً.

منابع الرمز عند خليل حاوي:

وإذا نظرنا إلى منابع الرمز عند الشاعر خليل حاوي فإننا نجده يستمد رموزه أحياناً من الطبيعة ومن الواقع ومن التراث ومن اللاشعور.

الطبيعة:

يعد رمز الريح من أبرز الرموز التي استمدها الشاعر من الطبيعة إذ «إن عقل الشاعر في لحظات .. يوفق إلى نظرة نافذه إلى قلب الحقيقه، فيقرأ الطبيعة رمزاً لشيء وراءها، ولشيء داخل الطبيعة لا ينكشف بالشكل العادي». [2] ولعل أقوى تحقق لهذا الرمز نجده في ديوان الشاعر الثاني – الناي والريح – ولايمنع ذلك من وروده في دواوين الشاعر الأخرى، لكنه لايرد بمثل العمق الذي ورد فيه هذا الديوان.

ولعل الشاعر كان مدركاً لذلك فجعل عنوانه الناي والريح، وهذا الديوان يتكون من أربعة قصائد – عند البصارة – الناي والريح، في صومعة كيمبردج – وجوه السندباد – السندباد في رحلته الثامنة. تبدو الريح في قصيدة الناي والريح

---

(1) أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص١٩١.

(2) ألن تيت، دراسات في النقد، ص١١٤، ترجمة د/ عبدالرحمن باغي.

في صومعة كيمبردج رمزاً لقوى الثورة والتمرد على واقع تعيس. وهي ريح قوية قادرة على إعادة البكارة والطهر إلى كون فاسد.

للريح جوع مبارد الفولاذ

تمسح ما تحجر

من سياجات عتيقة

ويعود ما كانت عليه

التربة السمراء في بدء الخليقة

بكراً لأول مرة تشهى

بحضن الشمس، ليل الرعد

يوجعها وتستمري بروقه [(١)]

ينهض التقديم والتأخير بدور بارز في إظهار دلالة التخصيص للريح جوع، والشاعر يضيف الجوع إلى مبارد الفولاذ، بما توحي به من التهام هذه المبارد لما تحجر من السياجات العتيقة مازجاً بين ما هو من طبيعة الكائن الحي (جوع) وما هو من طبيعة الجماد (الفولاذ).

والشاعر يجعل للفولاذ مبارد، وليس مبرداً واحداً موحياً بكثرة هذه الريح، كما تدل أيضاً هذه الكلمة على الحدة، وإضافتها إلى الفولاذ يوحي بصلابتها وعنفوانها، ويستدعي قوله تعالى "وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد"[(٢)] وعلى الرغم من صعوبة ما تواجهه هذه الريح وتحجره فإنها سرعان ما تمسحه.

---

(١) خليل حاوي، الديوان، ص١٨٠.

(٢) سورة الحديد، الآية ٢٥.

ففي السطر الثاني ينهض التضاد بدور مهم في إظهار تغلب هذه الريح. فكلمة تمسح توحي بالسهولة الكاملة، والإزالة بسرعة كبيرة، وكلمة تحجر توحي بالتصلب، لكن الغلبة تكون لكلمة تمسح، وإمعاناً في إظهار قوة هذه الريح نرى الشاعر يستخدم الجمع في كلمة سياجات، ويصفها بأنها عتيقة رامزاً بها لعوامل التخلف والتحجر في حياتنا.

هذا الصراع بين الريح رمز الثورة والتغيير، وبين السياجات العتيقة رمز عوامل التخلف والتحجر في حياتنا سرعان ما ينتهي في السطر الرابع إلى انتصار الريح، وقدرتها الكبيرة على العودة بأرضنا وما فيها إلى البكارة الأولى.

تعود ما كانت عليه

التربة السمراء في بدء الخليقة

والشاعر يؤخر الفاعل – التربة – ويقدم عليه – ما كانت عليه – إمعاناً في إظهار دلالة البكارة المسيطرة على تفكيره. والشاعر يصف التربة بأنها سمراء لم يدنسها شيء، إذ ينهض اللون الأسمر هنا بدلالة الفتوة والحيوية والخصوبة.

ومن ثم رأينا الشاعر يتبعها مباشرة بقوله في بدء الخليقة بما توحي به كلمة بدء الخليقة من بكارة لهذه التربة التي رجعت بفضل الريح إلى طهارتها الأولى وحيويتها.

ومن هنا فإن مجئ كلمة "بكراً" يحمل دلالة تأكيدية خاصة لهذه التربة، ومن الحقل نفسه – حقل البكارة – تأتي لأول مرة تشهى بحضن الشمس مازجاً بين ماهو من طبيعة الكائن الحي، وما هو من طبيعة الكائن الجامد في قوله تشهى وقوله حضن الشمس.

وينهض الفعل المضارع تشهى – الذي يدل على التجدد والاستمرار –

بإبراز دلالة الخصوبة الأولى والحيوية الدافقة.

وتظهر العلاقة الحميمة بين التربة السمراء والشمس التي تحضنها، كما تظهر العلاقة الحميمة أيضاً بين هذه التربة، وبين ليل الرعد الذي يوجعها، ولكنها في نفس الوقت تستمري بروقة. والشاعر يضيف كلمة ليل إلى الرعد بما يوحي به من شدة وعنفوان لكن هذه التربة من القوة بحيث تتحمل ذلك، بل وتستمريه بما توحي به كلمة تستمري من استعذاب لهذا الليل ورعده.

وهذه الريح تمحق المزيفين من الشعراء وتلغي الحدود الفاصلة بين أبناء الوطن الواحد، وتمسح الأفكار البالية في العقول.

وكلت ريح الرمل

تعجبه بوحلة شارع أو مزبلة

هو السياج

وطيوب ثدييه وما حصداه

من عسل وعاج

في موسم الريح الغضوب

مسح السياجات العتيقة في العقول

وفي الدروب [١]

وتراجع هذا الرمز في قصيدة وجوه السندباد، ولكنه ما يلبث أن يظهر في قصيدة السندباد في رحلته الثامنة فتصبح أداة من أدوات التطهير القاسية التي تزيل الشوائب عن الجسد.

---

(١) السابق، ص١٨٢.

أغلقت الغيبوبة البيضاء عيني

تركت الجسد المطحون

والمعجون بالجراح

للموج والرياح [(١)]

لكن ضعفها يبدو على عكس قصيدة الناي والريح في صومعة كيمبردج – فنرى الرواق الذي أبصره الشاعر السندباد، وحاول أن يبشر به تصمد أعمدته بوجه الريح.

أعمدة تنمو ويعلوها رواق أخضر

صلب بوجه الريح والثلوج [(٢)]

هنا ترمز الريح لقوى الشر التي تحاول أن تقوض حلم الشاعر الكبير في البعث العربي المنشود.

الـواقــع:

وأحياناً يستمد الشاعر رموزه من الواقع، كما جاء في قصيدة عند البصارة[(٣)]، ورغم استمداد هذا الرمز من الواقع فإنه يذكرنا بجنيات القدر، كما ورد في ماكبث لدى شكسبير، وقد كان الشاعر ممن يعجبون أشد الإعجاب بهذه المسرحية، بل وبأعمال شكسبير عموماً.

ويبدو أن هذا الرمز ترسب في أعماق الإنسان فمنذ العصر الجاهلي نطالع كيف كان يذهب الناس إلى مثل هذا النوع من البشر ليطلعوهم على الغيب

(١) خليل حاوي، الديوان، ص٢٤٣.

(٢) خليل حاوي، الديوان، ص٢٦٥.

(٣) خليل حاوي، الديوان، ص١٤٩.

الدفين، يقول خليل حاوي:

ضحكت من بصارة الحي

وماذا ؟ عدت من مفترق

يغلي بموج الرمل والأصداء والبروق

مشوش العينين

أسترحم ما تحكي بعينيها

خطوط الغيب في راحتي

ونجم عمري ما نوايا ضوئه السحيق

إنه يشعر بالحيرة الشديدة، وعقليته الواعية لا تملك أن تنقذه من حمى الخوف ومن غدة المجهول، فيلجأ إلى من هم أدنى ثقافة منه كي يتكيء عليهم في معرفة غده، وكي يبثوا نوعاً من الطمأنينة في قلبه المضطرب.

لكن النتيجة تأتي على عكس ما يتوقع، فيزيده الجن الذي حل في البصارة رهقاً غير أن الشعر يفجؤنا بثورته على هذه البصارة وجنها اللعين، بل ويسخر منها ومنه.

ويشعر بقوة كبيرة فاعلة تتملكه، فيواجه اليأس الذي صبته البصارة في نفسه الشجاعة، بل يرى طريقه واضحاً.

إني أرى الطريق

فتنهزم كل عوامل اليأس والتشبط

من أخرس الأصداء والبروق

من أحرق العتمة والظنون

كأنها من قبل ماكانت ولن تكون

أضحك من بصارة الحي

وما لفق جن ساحر لعين

ومن هنا فإن الشاعر يرى أن حرية الإنسان النابعة من أعماقه جديرة أن تخط مستقبله كما يريد هو، لا كما يريد أي شيء أخر، فحياة الإنسان مشروع يديره كيفما شاء.

التـــراث:

وأحيانا يستمد الشاعر رموزه من التراث بمعناه الواسع، ومنه التراث الديني اليهودي، فيكتب عن سدوم ثلاث قصائد، الأولى بعنوان سدوم، والثانية عودة إلى سدوم ضمن مجموعته نهر الرماد، ثم يعود لهذا الرمز في ديوانه الأخير من جحيم الكوميديا، فيكتب قصيدته في سدوم للمرة الثالثة.

وقد ورد في العهد القديم «وإذا أشرقت الشمس على الأرض دخل لوط إلى صوغر فأمطر الرب على سدوم وعمورة كبريتاً وناراً من عند الرب من السماء. وقلب تلك المدن وكل الدائرة وجميع سكان الموت ونبات الأرض، ونظرت أمرأته من ورائه فصارت عمود ملح». (1)

يستمد الشاعر هذا الرمز من التوراة ويرمز به إلى واقع الأمة العربية التعيس فيرى مظاهر إنحطاط كبيرة على أرضها، هذه المظاهر الفاسدة لا سبيل إلا إلى حرقها وإبادتها كاملة، وإبادتنا أيضاً.

عبرتنا محنة النار

عبرنا هولها قبرا فقبرا

---

(1) الكتاب المقدس العهد القديم، ص٢٨.

وتلفتنا إلى مطرح ما كان لنا

بيت، وسمار، وذكرى

فإذا أضلعنا صمت صخور

وفراغ ميت الآفاق .. صحرا [1]

وقد بدت الرؤية التشاؤمية واضحة في هذه القصيدة.

«وفي قصيدة عودة إلى سدوم – في نهر الرماد – ما يفتح باب الرجاء لبزوغ جيل جديد متحرر من كوابيس الضعف والعجز والانخزال». [2]

فنرى انفراج الأزمة إلى حد ما، وتكون النار المحرقة وبراكين الجحيم التي أحرقت القرية عوامل تطهير، يتولد من بعدها البعث العربي المنشود.

يقول في قصيدته عودة إلى سدوم:

أترى يولد من حبى لأطفالي

وحبي للحياة

فارس يمتشق البرق على الغول

على التنين، ماذا هل تعود المعجزات؟

بدوي ضرب القيصر بالفرس

وطفل ناصري حفاة

روضوا الوحش بروما، سحبوا

الأنياب من فك الطغاة

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص٨٣.

(2) حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص٣٨٤.

رب ماذا

رب ماذا

هل تعود المعجزات [١]

فالشاعر ينتظر بعثاً عربياً كبيراً، يعيد للعرب مكانتها الأولى، ويعيد لأرضهم ألقها، ويرجو أن يولد من خلال أنقاضهم المحترقة فرسان مخلصون في قامة الخضر عليه السلام، وقامة سيدنا مُحَمَّد ذلك البدوي الذي أصاب الفرس والروم في مقتل، وقامة سيدنا عيسى، وقامة أتباعهم الحفاة الأشداء الذين استطاعوا أن يذلوا أعناق الطغاة جميعاً. لكن ما يكاد الشاعر يمني نفسه بذلك، ويفرح، حتى يرى أن ذلك من الصعوبة بمكان، بل إنه أشبه بمعجزة.

وفي قصيدته الثالثة في سدوم للمرة الثالثة من ديوانه من جحيم الكوميديا تبلغ رؤية الشاعر التشاؤمية ذروتها، ويرى الفناء عاماً شاملاً، وليس هناك من بصيص لأي بعث منشود. يقـول:

يحترق التراب!

يحترق الحجر!

يحترق السحاب! [٢]

وأحياناً أخرى يستمد الشاعر رموزه من التراث الديني المسيحي. ففي قصيدة الأم الحزينة [٣] يرمز الشاعر بها إلى الأرض العربية، وإذا كانت الأم الحزينة، وهي مريم أم المسيح عليه السلام قد شيعت أبنها المسيح فإن الأرض العربية لم تشيع مسيحاً واحداً، بل شيعت ألف مسيح ومسيح.

---

(١) خليل حاوي، السابق، ص١٢٨.

(٢) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص٥٧.

(٣) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص٥.

وفي قصيدة لعازر ١٩٦٢م [١] يستمد الشاعر هذا الرمز من الإنجيل فلعازر هذا هو الذي أحياه السيد المسيح عليه السلام بعد ثلاثة أيام من موته، ويرمز الشاعر إلى الإنسان العربي في العصر الحديث، في وقوفه على أعتاب نهضة حضارية ليست نابعة من ذاته هو، ومن ثم فإن هذه النهضة مجهضة خالية من المضمون.

وأحياناً يستمد الشاعر رموزه من التراث الديني الإسلامي، فنرى الشاعر في قصيدة الرعد الجريح يتخذ من النبي (ص) رمزاً للبطولة العربية في أسمى صورها، والتي يتمنى الشاعر أن تتحقق في عصرنا الراهن.

وأحياناً يستمد الشاعر رموزه من التراث الأسطوري، وهنا يظهر تموز «وهو رمز، كأكثر الرموز الدينية، دائم المعنى آني الخطورة لأنه مستقى من تجربة الإنسان الأولى للحياة والخوف والإيمان والموت، وهو الرمز الذي لا يطبق على الإنسان مصاريع اليأس والظلمة، بل يفتح له في آخر رواق العذاب والألم باب النجاة». [٢]

إذن فهو رمز لعوامل الخصب والحيوية الدافقة التي تتغلب على كل مظاهر الجدب. ولانعدم التفاؤل في رؤية الشاعر للواقع الشرقي الذي يظن الشاعر أن الغلبة في جانبه. [٣] وأحياناً يستمد الشاعر رموزه من التراث الشعبي، فيظهر السندباد في قصيدتين كبيرتين للشاعر، بل إن ملامحه تبدو في قصيدة مبكرة هي قصيدة البحار والدرويش.

وهاتان القصيدتان هما وجوه السندباد، والسندباد في رحلته الثامنة في

---

(١) خليل حاوي، الديوان، ص٣٠٧.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، ص٣٨.

(٣) انظر قصيدة بعد الجليد، الديوان، ص٨٥.

القصيدة الأولى، يكون السندباد رمزاً للشاعر الجواب الذي ينسج وجهه من شتى الوجوه، ويقوم بمغامرات كبيرة ذات طابع عصري، تختلف عن مغامرات السندباد في أحداثها، ولكنها تتفق معها في الغاية الكامنة فيها.

في هذه القصيدة نرى نوعاً من التجاوب بين شخصية السندباد وأودسيوس، فمن المشهور عن أودسيوس أنه حينما ضل في البحر لم تيأس زوجته من عودته، بل ظلت منتظرة له، واشتهرت بحيلتها الذكية في رد الخطاب الكثيرين الذين كانوا يطرقون بابها، «إذ كانت تتعلل لهم بأنها يجب أن تتم أولاً عمل كفن لواد أودسيوس، وهو لا يرتس **Laertes** ولكنها كانت تنقض ليلاً ما تنسجه نهاراً»(١) ولم ترد مثل هذه القصة في مغامرات السندباد السبع، لكن الشاعر السندباد خليل حاوي يصطنع حبيبة منتظرة له ولعودته في قصيدته «ويلتقط الشاعر ملمحاً هاماً للربط بين شخصية السندباد وشخصية أودسيوس إذ أن معظم الأبحاث التي تناولت شخصية السندباد ذهبت إلى أن شخصية أو ليس في أوديسة هوميروس كانت أحد مصادر شخصية السندباد، وكان المستشرق النمسوي فون هامر أول من ذهب إلى هذا الرأي ثم تابعه كل من عرض لهذا الموضوع». (٢)

وفي قصيدة السندباد في رحلته الثامنة يكون السندباد رمزاً للشاعر الذي يحاول أن يكون ضمير عصره، ويحاول أن يحقق نظرة آباء الرومانتيكية للشاعر باعتباره نبياً.

فيقوم برحلة ثامنة تختلف عن رحلات السندباد السبع السابقة، تكون هذه الرحلة داخل ذاته بغية تطهيرها مما علق بها من أوشاب. وتأتي النتيجة بأنه يضيع

---

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، هامش ص٩١.

(٢) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، ص١٩٧.

رأس المال والتجارة، لكنه يعود بكنز من نوع آخر إذ يبشر مجتمعه ببعث عربي كبير.

اللاشـــعور:

إذا كانت الحياة الواعية هي القمة التي تظهر للإنسان، فإن الحياة غير الواعية هي الجسم الكبير المتخفي الذي يقبع تحتها. ونتيجة لتقدم الدراسات النفسية – خصوصاً على يد سيجموندفرويد – وجد الشعراء مصدراً غنياً لشعرهم يتمثل في اللاوعي، فامتاحوا منه بشكل مدروس وعرفوا متى يكونون، واعين في شعرهم، ومتى يكونون غير واعين.

وفي هذا الصدد يقول ت س إليوت في مقالته المشهورة التقاليد والموهبة الفردية «إن الشاعر السيء يكون عادة غير واع في الموضع الذي يجب عليه أن يكون واعياً، وواعياً في الموضع الذي يجب عليه أن يكون غير واع».[1] والحقيقة أن هناك مدارس شعرية ذائعة أعطت للاوعي دوراً كبيراً مثل السريالية، ومن قبلها الرمزية، ولم يكن الشاعر خليل حاوي بعيداً عن التأثر بهذه المدارس.

ففي قصيدة وجوه السندباد نجد نفس الشاعر تتوالد ويخرج منها رفيق له:

كنت أمشي معه في درب (سوهو)

وهو يمشي وحده في لامكان

وجهه أعتق من وجهي

ولكن ليس فيه أثر الحمى

وتحفير الزمان

---

(1) Group of authors, the Nortn anthology of English Literature. Revised Volume 2. page 1813.

وجهه يحكي بأنا توأمان [1]

هذا الرفيق المستمد من اللاشعور يمارس على الشاعر ضرباً من الفعل فيسوقه للجسر، ويغريه بإلقاء نفسه في الماء، ثم يذهب الشاعر السندباد في غيبوبة يرى فيها الأشياء، وقد انحلت إلى ضباب، ويخيل إليه أن رحم الأرض أفضل من ظهرها، وتظهر رغبته الحارة في الإنسحاب من هذا العالم الموبوء.

رحم الأرض ولا الجو اللعين

خففوا الوطء على أعصابنا ياعابرين

نحن في عتمة قبو مطمئن

نمسح الحمى ونصحو ونغني

نتخفى ونخفي العمر من ضرب السنين

خففوا الوطء على أعصابنا ياعابرين [2]

من عيوب استخدام الصورة عند خليل حاوي:

ربما كان الشاعر خليل حاوي من أقل الشعراء المعاصرين وقوعاً في تلك العيوب التي لاحظها النقاد على القصيدة الحديثة، ذلك أن الشاعر يكشف عن وعي عميق بتكنيكات استخدام القصيدة وفلسفتها، وأبعادها الجمالية المختلفة لكن ذلك لا يمنع من ظهور بعض العيوب التي ظهرت في استخدام الصورة عنده.

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص٢١٢.

(2) خليل حاوي، الديوان، ص٢١٩.

من هذه العيوب:

المباشـــرة:

«يتجه النقد الحديث إلى تعريف أدبية النص بأنها مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، ذلك لأن الذي يميزه هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطرد في الكلام العادي عند استعمال اللغة استعمالاً نفعياً». [1]

من هنا فإن المباشرة تعد من عيوب القصيدة «لأن تسمية الشيء حذف لثلاثة أرباع لذة الشعر». [2]

فعندما يقول خليل حاوي:

كنتم صغاراً تافهين

مدى الديار

صرتم صغاراً تافهين

بلا ديار [3]

نرى المباشرة واضحة هنا، لقد كان من الأجدى أن يجعل الشاعر المتلقي هو الذي ينطق بهذا الحكم، عن طريق بعض السياقات الإيحائية التي تجعله يهتف من داخله بتفاهة هؤلاء الناس. أما هذه الطريقة المباشرة فإنها لا تخاطب أكثر من أذن القارئ، ولا تجد سبيلها إلى التوغل في أعماقه كي تمارس تأثيرها المنشود.

---

(1) عبدالسلام المسدي، النقد والحداثة، ص٣٣.

(2) دوريش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص١٠٢.

(3) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص٧٣.

الوقوف عند حدود التشابه الحسي:

«إن النظرة المعاصرة للتشبيه تقيم التماثل طبقاً للإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشاعر بها، ولم يجد الشاعر المعاصر وفق هذه النظرة حرجاً في أن يعقد الصلات بين الأشياء طبقاً لنظرته الذاتية للموجودات وانفعاله الخاص بها». [١]

وهنا يظهر أن بيان الأثر النفسي أهم بكثير من مجرد لمح التشابه الحسي بين عنصري الصورة التشبيهية، وبذا تتحقق وظيفة الشعراء. فالشعراء «وظيفتهم الخلق، وأن يغيروا عن طريق هذا الخلق نفس الإنسان الواعية المدركة جميعها، حتى يوقظوا خياله على الحقيقة التي تقع وراء المألوف من الأشياء حتى يرفعوه من رتابة العادة المميتة إلى الوعي بالأبعاد التي لا تقاس والأعماق التي لا تدرك، وأن يبينوا له أن العقل وحده لا يكفي، وأن ما يحتاج إليه هو الحدس الملهم». [٢]

ومن هنا فإن الشاعر يضحي بكثير من شاعريته إذا قنع بالوقوف عند التشابه الحسي فقط، ولم يمض خطوة أبعد في سبيل الكشف الذي يرى وراء نثريات الواقع وحدة رحبة وعميقة.

ويعد الشاعر خليل الحاوي ممن يهتمون اهتماماً كبيراً ببيان الأثر النفسي، لكنه قد يقف – في قليل من الأحيان – عند مجرد التشابه الحسي. فنراه يشبه أثر السوط على خصر شجرة الدر بالحزام رغم اختلاف الدلالة الإيحائية لكل منهما ونراه في قصيدة بعد الجليد، يقـول:

فلنعان من جحيم النار

(١) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص١٢١.

(٢) سيرمورس بورا، الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، ص٣٢.

ما يمنحنا البعث اليقينا

أمما تنفض عنها عفن التاريخ

واللعنة، والغيب الحزينا

تفض الأمس الذي حجر

عينيها يواقيتا بلا ضوء ونار

فيشبه الشاعر عيون الأمم الميتة في تحجرها باليواقيت، ولاشك أن الشاعر هنا يحرص على وجه الشبه الحسي، ولكي يمعن في إحكام وجه الشبه نراه يجعل اليواقيت بلا ضوء ونار.

وبذا يتضح أن الصورة عند خليل حاوي لها وسائلها وأنماطها ومن وسائلها التشبيه والتشخيص وتراسل الحواس والمزج بين المتناقضات. والتشبيه عنده يعتمد على وجود الأثر النفسي، لكنه – في حالات قليلة – يكون مجرد رصد حسي فقط.

ويستعين بوسيلة التشخيص في إضفاء الحياة على مظاهر الطبيعة الجامدة، ويقوم بتشخيص المعاني المجردة أيضاً، وفي أحيان أخرى يأتي التشخيص عنده معكوساً. ومن وسائل تشكيل الصورة الهامة التي يستخدمها خليل حاوي تراسل الحواس، وقد أعطت المدرسة الرمزية لهذه الوسيلة أهمية خاصة، وقد انتبه شعراؤنا لذلك.

كذلك أيضاً يستخدم المزج بين المتناقضات، فتكتسب الصورة نوعاً من الجدة والطرافة الفنية، وذلك يعتمد على مهارة الشاعر الخاصة. ومن أنماط الصورة عند خليل حاوي الصورة الواقعية التي تصبح معادلاً موضوعياً لأفكار الشاعر وعواطفه، ومنها أيضاً الصورة المتحركة حيث يشغل الشاعر عدة حواس

مختلفة فيها.

كما يعد الرمز من أهم التقنينات التي يستخدمها خليل حاوي سواء كان رمزاً جزئياً أم رمزاً كلياً يستغرق القصيدة كلها. وهو يستمد رموزه من الطبيعة أو من الواقع أو من التراث أو من اللاشعور.

ورغم وعي خليل حاوي الكبير بتقنيات الصورة، فإنه وقع – في قليل من الأحيان – في بعض عيوب الصورة المشهورة، مثل المباشرة والوقوف عند حدود التشابه الحسي، والتنافر.

الفصل الثالث

توظيف التراث والأسطورة في شعر خليل

توظيف التراث في شعر خليل حاوي:

«يرى البعض أن النص (موضوع فعلي)، بينما يرى آخرون أن لا وجود له إلا من خلال الإدراك المتميز لكل قاريء، قال: **Ramon Fernandez** إن (النقد) هو رؤيا لرؤيا أخرى» [1].

وإذا رجعنا إلى الوراء فإننا «نجد كولردج يتحدث عن النشاط الخيالي من حيث قدرته على تشذيب المشاعر حتى تصل إلى القدر المناسب في حدود وحدة العمل الكاملة، فكولردج إذن سبق غيره من (النقاد الجدد) بهذه الفكرة التي يظن كثير من الباحثين في اللغة العربية أن ت س إليوت أول من قال بها، ولا يمكن تشذيب المشاعر لغير حساب الرؤية ذات الأبعاد والزوية ذات الأبعاد هي التي يستقيم في داخلها التصور الصحي للتيار الروحي كله». [2]

لكن ذلك لا يقلل من دور ت س إليوت، فقد لفت نظر النقاد بشدة إلى هذا الموضوع، وكان نتاجه تطبيقاً عملياً لرؤيته، فهو يقول: «إن خير أجزاء القصيدة، بل وأكثرها تميزاً، تلك التي تؤكد فيها آثار أسلافه الموتى من الشعراء

---

(1) النقد الأدبي، مجموعة باحثين، ص١٥٧.

(2) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص٢٦.

خلودها في أقوى صورة». [1]

والحقيقة «أن ما يحفظ للصورة الشعرية رمزيتها، ويهب العمل الشعري حياة عبر العصور تتحقق استمراريتها في قرارات جديدة تعيد إبداعه عملاً معاصراً إنسانياً، هو ذلك الارتباط عينه بالتراث الثقافي والحضاري». [2]

في ضوء هذا «فإن أية حركة من حركات التجديد في أي مجال من مجالات الأدب والفن تنشد لنفسها البقاء والإزدهار لابد أن تضرب بجذورها في أرض التراث». [3]

وهذا يدفعنا إلى تتبع الأصداء التراثية في النص الأدبي، ومحاولة الخروج منه إليه «لأن تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلاً». [4]

وقد استخدم باختين مصطلح الحوارية، وهي عنده تعني «العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى». [5] ثم جاءت جوليا كريستيفا، واستخدمت مصطلح التناص الذي أخذ شهرة واسعة، وهي ترى أن النص إنتاجية، وفي ذلك تقول: «فالنص إذن إنتاجية، وهي ما يعني:

أ- إن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صارمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لاعبر المقولات اللسانية الخالصة.

---

(1) Group of Authors. The norton anthology of English Literature. Revised Vol.2, p.1810.

(2) ريتا عوض، بنية القصيد الجاهلية، الصورة الشعرية لدى أمرئ القيس، ص١١٩.

(3) علي عشري زايد، الرحلة الثامنة، ص١٣.

(4) تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص٢١.

(5) تزفيطان طودوروف باختين: المبدأ الحواري، ص١٤٣.

ب- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافر ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى». [١]

وإذا كانت جوليا كرستيفا تولي اهتمامها للتناص باعتباره إنتاجية النص، فإن هناك منحى ثانياً له طريقة أخرى في النظر إلى التناص، ذلك «الذي يهتم بالتناص بما هو مقاربة للنص المقروء مانحاً الثقل لدور القاريء في الكشف عن اللعبة الداخلية للنصوص في علاقتها بالنصوص الأخرى». [٢]

في ضوء هذا يتضح أن «كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السابقة والحالية. فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة». [٣]

على هذا الأساس فإن «النص عالم مفتوح النهاية بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف ما لا يحصى من الترابطات». [٤] وبهذا فإن التفكيكيين في استخدامهم لمصطلح التناص يجعلون النص الأدبي نسقاً لا نهائياً، لأنه من ناحية تتجلى فيه آثار نصوص سابقة، ومن ناحية أخرى يتشكل وفق توقعات القاريء المحمل هو الآخر بنصوص أخرى قرأها، إذن «فمعنى ذلك أنه في حقيقة الأمر لا يوجد نص، ما يوجد هو (بين – نص) فقط ذلك الكائن المتغير والمراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ، وبهذا يصبح التناص الأساس الأول لـ (لانهائية)

---

(١) جوليا كرستينا، علم النص، ص٢١.

(٢) فاطمة قنديل، التناص في شعر السبعينات، ص٩٨.

(٣) من مقال لرولان بارت ضمن آفاق التناصية، ص٤٢.

(٤) البرتواكو، التأويل والتأويل المفرط، ص٦٦.

المعنى في استراتيجية التفكيك». [1]

من هنا نجد التهمة توجه إلى التفكيك لأنه يصر على توسيع النص ليبتلع العالم [2] في ضوء ما سبق نستطيع التعرف على نصوص الثقافة السالفة في شعر خليل حاوي، والاقتراب من تكنيكاته في توظيف التراث، فنرى منها.

الإشارة التراثية:

من التقنيات التي يتسخدمها خليل حاوي الإشارة التراثية وشأن الإشارة التراثية أنها «تتميز بالتركيز والكثافة والاكتناز، على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والإشارة شأن التماعة الضوء قد تكون سريعة خاطفة، ولكنها تفجر بألقها أبعاد المكان، وربما كان هذا هو السر في كثرة دورانها بين تضاعيف القصيدة الحديثة». [3] وتتخذ هذه الإشارة صوراً شتى في شعر حاوي، فقد تأتي استمداداً من التراث الديني – يهودي – مسيحي – إسلامي – أو إلى التراث الأسطوري أو التراث الأدبي ...إلخ.

فحينما يقول خليل حاوي:

وإذا نحن عواميد من الملح

مسوخ من بلاهات السنين

هنا إشارة إلى التراث الديني اليهودي، إذ تحولت زوجة لوط إلى عمود من الملح حينما نظرت إلى الوراء، وكأن القرون الكثيرة لم تغير منا شيئاً، ولم تجعلنا نتقدم خطوة واحدة إلى الأمام، وما حدث لزوجة لوط في القدم يحدث لنا أيضاً.

---

(1) عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص٣٦٢.

(2) انظر السابق، ص٣٦٨.

(3) محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، ص١٥٠.

والشاعر يمزج ما هو إنساني /نحن بما هو غير إنساني/ عواميد محدثاً لنا خيبة توقع لأنه قام بعكس التشخيص، فالكائن الحي النابض بالحياة يتحول إلى شيء مادي، والشاعر يجعل هذه العواميد من الملح إمعاناً في إظهار مدى التشويه الذي حدث، ومن الحقل الدلالي نفسه تأتي مسوخ من بلاهات السنين ويبدو الانتهاك في علاقة المضاف /بلاهات بالمضاف إليه/ السنين إذ يمتزج ما هو إنساني بما هو غير إنساني ولا يخفى دور الإشارة التراثية في استدعاء هذه الدلالات.

وقد تأتي الإشارة التراثية إلى التراث الديني المسيحي في مثل قوله:

في ليالي الضيق والحرمان

والريح المدوي في متاهات الدروب

من يقوينا على حمل الصليب [1]

فالشاعر هنا يشير إلى المقولة الذائعة عن صلب السيد المسيح عليه السلام، وما تجشمه في سبيل البشرية، وقد كان السيد المسيح نموذج الفداء والتضحية في سبيل المبدأ، وهو في هذا يعد أسوة لكل إنسان يضحي من أجل مبادئه، ومع ذلك فإننا عاجزون تماماً عن الإقتداء به، لأن مشاكلنا لا تدع لنا مجرد فرصة التفكير في التضحية المطلوبة.

وفي قصيدة رسالة الغفران من صالح إلى ثمود يتحدث الشاعر عن نموذج البطل الذي تحتاجه الأمة العربية كي تنهض من غفوتها. فيقـول:

وتبارك البطل المغامر

مابين حراس المشاعل في ذرى التاريخ

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص٢٢.

ليس له شبيه

السيف أشرق والتهب

وأضاء في عينيه

ينبوع المحبة والغضب [١]

فالإشارة هنا إلى السيد المسيح وكأن «البطل هو المسيح المخلص والفادي الذي لم تمنعه ينابيع المحبة المنبثقة من عينيه أن يثور ويغضب حين شاهد الصيارفة والتجار يبيعون ويشترون في الهيكل، فضربهم بالسوط وطردهم وألقى لعنته عليهم قال«ماجئت لألقي سلاماً بل سيفاً« (وأضاء في عينيه / ينبوع المحبة والغضب»[٢]

وقد تأتي الإشارة إلى التراث الديني الإسلامي، فهو عندما يقول:

لن أدعى أن ملاك الرب

ألقى خمرة بكراً وجمراً أخضراً

في جسدي المغلول بالصقيع

صفى عروقي من دم

محتقناً بالغاز والسموم

عن لوح صدري مسح

الدمغات الرسوم [٣]

فإننا نجد إشارة إلى حادثة شق صدر النبي مُحَمَّد (ﷺ) كما وردت في كتب

---

(١) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص١٠٤.

(٢) ريتا عوض، خليل حاوي، ص٨٢.

(٣) خليل حاوي، الديوان، ص٢٤٥.

السيرة.

وهنا يتحد السندباد مع النبي مُحَمَّد (ص)، إذ من المعروف أن ملاك الرب – جبريل – كان يأتي الأنبياء عموماً، ومنهم سيدنا مُحَمَّد (ص) وقد جاء في كتب السيرة أن الرسول الكريم قد شق صدره – وهو طفل – من أجل تطهير قلبه من جميع الأدران التي تعلق بالإنسان، وقد قامت الملائكة بهذا الدور. [(١)]

ولأن الشاعر السندباد يقوم بدور النبي من حيث قدرته على النبوءة مذكراً إيانا بالنظرة الرومانسية في نظرتها للشاعر – فإنه يقوم بهذا المزج بينه وبين النبي، ولأن الشاعر يعترف بأن جسده من الضعف بمكان لذا فإنه يحتاج إلى معجزة من الخارج كي تخلص جسده من ضعفه وخير من يقوم بهذا الدور هو ملاك الرب جبريل (ندى يأتي الأنبياء ، ويلقي في قلوبهم خمرة بكراً، وجمراً أخضر رمز التطهير والحيوية، ويعيد الجسد المغلول بالصقيع إلى أسمى حالاته والشاعر يصف الجسد بأنه مغلول بالصقيع بما تقوم به كلمة مغلول من بث إشعاعات العجز والقيد، وبما تقوم به كلمة الصقيع من بث إشعاعات الموت والتصلب. وتتوالى الأفعال التي تسند إلى ملاك الرب. فمرة يلقي خمرة بكراً وجمراً أخضر في جسد الشاعر المغلول بالصقيع، ومرة أخرى صفى عروقه من دم محتقن بالغاز والسموم، بما توحي به كلمة صفى من بذل ملاك الرب للجهد في سبيل العودة بالشاعر إلى حالة الصفاء الأولى، واستخدام الشاعر لكلمة عروقي رامزاً بها إلى نفسه، كما يصف الشاعر دمه بأنه محتقن بالغاز والسموم، بما توحي به كلمة محتقن من تعقيد وكآبة أما الغاز والسموم فيرمز بهما الشاعر إلى المعرفة الخاطئة التي تسربت إلى نفسه.

وفي المرة الثالثة يسند الفعل مسح إلى ملاك الرب في قوله:

---

(١) ابن كثير، البداية والنهاية (في التاريخ)، الجزء الثاني، ط١، ١٩٣٢م، ص٢٧٦.

عن لوح صدري مسح الدمغات والرسوم

بما يوحي به من كنس وتطهير للتقاليد البالية التي انطبعت على لوح صدره والتي يرمز لها الشاعر بالدمغات والرسوم.

ويشير الشاعر إلى مواقف خالدة للرسول الكريم فيقول:

بطل يخلي النيرين

لمن وهب

وغداً تطيب الجنة الخضراء

في شمس تسيل على السفار [1]

فالبطل الذي يتحدث عنه خليل حاوي يشبه النبي الكريم، ويشبه المسيح عليه السلام في الإخلاص والعزم والثبات ضد كل القوى المناوئة «البطل هو مُحَمَّد النبي العربي الذي قال (إن الجنة تحت ظلال السيوف)، ورفض أن يتخلى عن دعوته فصمد أمام أعدائه وحاربهم إلى أن تم له النصر، وقال (لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي على أن أتخلى عن هذا الأمر ما تخليت عنه)، (بطل يخلي النيرين / لمن وهب)». [2]

وكأن خروجنا من أزمتنا المعاصرة لا يتحقق إلا ببطولة خالدة مثل بطولة المسيح عليه السلام أو مُحَمَّد ﷺ، فالشاعر«يتمنى في زمن القحط العربي أن ينهض نبي كما جاء النبي مُحَمَّد من قبل ويرفع هامة العرب كما رفعها النبي قبلاً وأن يمتنع عن رشاوي الأجانب والسفراء ويقول لهم، لا ولو وضعوا الشمس في يمينه والقمر

---

(1) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص١٠٥.

(2) ريتا عوض، خليل حاوي، ص٨٢.

في يساره). [١]

وقد تأتي الإشارة إلى التراث الأسطوري، اليوناني أو البابلي أو الأسطورة الجاهلية، يقول في قصيدته السندباد في رحلته الثامنة:

مرآة داري اغتسلي

من همك المعقود والغبار

واحتفلي بالحلوة البريئة

كأنها في الصبح

شقت من ضلوعي

نبتت من زنبق البحار [٢]

ففي قوله نبتت من زنبق البحار إشارة إلى أفروديتي في الأسطورة اليونانية القديمة، وأفروديتي هذه هي «ربة الحب الإغريقية، وتضم اختصاصاتها، مع الفكرة الهيلينية كثيراً جداً من المظاهر الشرقية، ولاسيما الفينيقية الأصل، التي لابد أن يكون الإغرءيق قد خلطوها مع آرائهم القومية في غابر العصور المتغلغلة في القدم تظهر منذ عصر قديم جداً باسم **Aphrogenia** أي "المولودة من الزبد" وأنا ديوميني "أي التي صعدت من البحر"». [٣]

وقد تأتي الإشارة إلى الأسطورة البابلية.

يقـول:

---

(١) إيليا الحاوي، مع خليل حاوي، ص٦٣٠.

(٢) خليل حاوي، الديوان، ص٢٥١.

(٣) هوميروس الإلياذة، ص٤٢، ترجمة أمين سلامة والتعريف له.

أنتم، أنتن ... يانسل إله دمه ينبت نيسان التلال [1]

هنا إشارة إلى أسطورة تموز الذي «يتألف أسمه من عبارة سومرية معناها "الابن الحق" أو بشكل أكمل "الابن الحق للمياه العميقة" ... ويظهر تموز في آداب بابل الدينية كزوج أو محب شاب لعشتاروت الإلهة الأم الكبرى التي كانت تتجسم فيها قوى التناسل في الطبيعة» [2]. وقد صرعه الخنزير البري فتحول دمه إلى شقائق، وهوى إلى العالم السفلي، غير أن حبيبته إيشتار تصمم على العودة به، ومن ثم تذهب إلى الجحيم، فتقوم أختها آرش كيجال بسجنها لأنها تغار منها، وبغياب تموز وإيشتار تنسى الفنون، ويضيع الحب، وتنتهي كل مظاهر الخصوبة والحيوية من الأرض، وتتدخل الآلهة كي تعود إيشتار وزوجها تموز إلى الأرض مرة أخرى «وأطلت الأرض فإذا إيشتار وتموز يعودان .. فعاد معهما النبات ينمو .. والحيوانات تكثر .. وانطلق كل أمريء يبغي الإكثار من نسله». [3]

وقد حاول الإنسان تفسير ظواهر الطبيعة عن طريق الأسطورة، وتعد أسطورة تموز كذلك لأن «الحياة الدائمة التي يراها في الأرض المثمرة التي تموت ثم تحيا ثانية مرات عديدة لا نهاية لها قد مثلت في شكل إله يموت ثم يحيا وهكذا دائماً أبداً». [4]

وقد تأتي الإشارة إلى الأسطورة الجاهلية.

ففي قصيدة دعوى قديمة [5] إشارة إلى أسطورة الهامة في الجاهلية حيث

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص ١٠٤.

(2) جيمس فريزر، أدونيس أو تموز ص ٢٠، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا.

(3) سليمان مظهر، أساطير من الشرق، ص١٠٣.

(4) جيمس هنري برستد، فجر الضمير، ص ١١٠، ترجمة د/سليم حسن.

(5) خليل حاوي، الديوان، ص٢٩.

يصدر القصيدة بقوله «الصدى طائر يستصرخ ويطلب الثأر أساطير الجاهلية».

فقد ورد في الأساطير الجاهلية أن الإنسان إذا قتل خرجت روحه على شكل طائر أسود يسمى الهامة، هذا الطائر يظل يصيح أسقوني إلى أن يؤخذ بثأره، فإن أخذ بثأره كف عن الصياح.

وفي قصيدة بعد الجليد (١) «يرجع الشاعر إلى أسطورة العنقاء، وهي طائر خرافي يموت ويلتهب رماده فيعود إلى الحياة، فتغدو النار سبيلاً إلى الحياة بعد الموت، لأن العودة إلى الحياة لا تتم بدون ألم وبدون اكتواء باللهب، ويعني الشاعر بذلك أن تحقيق النهضة نضال شاق لا يطال إلا بالتضحية، وأن الخلاص من الجمود والعجز لايتم إلا بعبور الموت وتخطيه إلى الإنبعاث». (٢)

وبذا يتضح «أن مفهوم الأسطورة مثل مفهوم الشعر، هو نوع من الحقيقة أو معادل للحقيقة، ليس منافساً للحقيقة العلمية أو التاريخية بل رافد لها». (٣)

وأحياناً تكون الإشارة إلى التراث الأدبي.

يقول على لسان شجرة الدر:

آنس الذئب الذي يؤنسني

أعمى المعرة (٤)

فهناك إشارة إلى بيت أبي العلاء الشهير:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى

---

(١) السلبق، ص٨٥.

(٢) ريتا عوض، خليل حاوي، ص٤٣.

(٣) رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٤٦.

(٤) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص ١٥٢.

وفي هذا إيحاء بوحدة الألم ووحدة الغربة القاتلة، بين شجرة الدر وأبي العلاء. وأحياناً ترتد الإشارة إلى التراث الأدبي الغربي أو العالمي على نحو ما نجد في تقديمه لقصيدة البحار والدرويش، «طوف مع (يوليس) في المجهول، ومع فاوست ضحى بروحه ليفتدي المعرفة ...إلخ».

هنا إشارة إلى التراث الأدبي الغربي، إلى أوديس بطل الأوديسة الشهيرة للشاعر اليوناني هوميروس التي تحكي عودة يوليس من حرب طرواده حيث «يضل سبيله في العودة إلى وطنه بعد انتهاء حرب طروادة وتقذف به الأمواج من جزيرة إلى جزيرة ... وينجح أوديسيوس في العودة إلى وطنه بعد مخاطر كثيرة». [1]

والإشارة إلى يوليس هنا تتجاوب مع البحار الذي يغامر بالرحلة إلى ضفاف الكنج من أجل المعرفة واليقين الحضاري «وصورة الرحلة نموذج أصلي أي رمز إنساني قديم هاجع في اللاوعي الجماعي منذ فجر الحضارة الإنسانية...والرحلة ترمز إلى الإنتقال من حال إلى حال وإلى إنطلاق الروح وانعتاق الجسد وإلى تحقيق التحول والتغيير وبلوغ الخلاص». [2]

ولا ننسى أيضاً الإشارة إلى قصة فاوست الذي باع روحه للشيطان والتي استغلها مارلو ذلك الشاعر الإنجليزي المعاصر لشكسبير، وكتب الشاعر الألماني الكبير جوته مسرحيتين عنه، تتركز الفكرة فيهما في أن فاوست «إنما باع نفسه للشيطان ليرضي نفسه في معرفة الحقائق، وأنه عصى السيطان بعد ذلك فغفر له

([1]) محمد عبدالسلام كفافي في الأدب المقارن، ص ١٣١.

([2]) ريتا عوض، خليل حاوي، ص٣٢.

واهتدى إلى الحقيقة». [1]

وهذه الإشارة تتجاوب مع البحار الذي باع كل شيء وترك كل شيء في سبيل المعرفة اليقينية.

وقد تأتي الإشارة إلى أعمال شكسبير، ففي قصيدة لعازر ١٩٦٢، حينما يتراءى الناصري لزوجة لعازر تقول:

سوف أحكي

وأعري جوع صحرائي وعاري

سوف أحكي

قبل أن يطرده ديك الصباح [2]

فقد جاء في مسرحية هاملت أن طيف والد هاملت حينما ظهر لهوراشيو صديق هاملت وأرسيلاس وبرناردو من ضباط الحرس، وحاول الجميع أن يجعلوه يتحدث كي يعرفوا السبب الذي من أجله بدا لهم اختفى قبل أن يحدثهم لأنه سمع صياح الديك. [3]

انطلاقاً من هذه الحقيقة فإن زوجة لعازر تحاول أن تحكي للناصري كل ما في ضميرها قبل أن يصيح ديك الصباح، فيمضي طيفه بعيداً عنها، ويقول في قصيدة البحار والدرويش:

آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

---

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص٣١٨، وانظر أيضاً جوته أورفاوست وفاوست، ترجمة عبدالرحمن بدوي.

(2) خليل حاوي، الديوان، ص ٣٣٩.

(3) انظر وليم شكسبير هاملت، ص ٥٥، ٥٦، ترجمة عبدالقادر القط.

دوختهم حلقات الذكر فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرشت رجلاه في الوحل، وبات

ساكناً يمتص ما تنضحه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق

غائب عن حسه لن يستفيق [1]

تتجاوب هذه الصورة المرسومة للدرويش مع صورة الراهب الهندي التي رسمها أناتول فرانس في قصته (تاييس) فقد «نذر أن يغرس جسمه في التربة مدى عمره، وأن يظل صامتاً، وأن يرسل روحه عبر هذا الثبات المطلق لتجوب خفايا الوجود، كطريق من طرق التنزه عن ملابسات الحياة الجسدية، والخلوص الروحي لاستشفاف الحقيقة، وقد امتد شعره واستطال، واختلط مع الأعشاب والنباتات، وتحققت بهذه الصورة وحدة ظاهرية بين عالم الإنسان، وعالم الموجودات الأخرى». [2]

وبهذا ينفذ الشاعر إلى صميم الروح الشرقي الذي يتآلف مع الوجود في وحدة عميقة عن طريق قلبه أكثر من أي شيء آخر.

وفي قصيدة السندباد في رحلته الثامنة يشير الشاعر إلى لوركا ذلك الشاعر

([1]) خليل حاوي، الديوان، ص١٢.

([2]) أنس داوود الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٦٨.

الأسباني التقيل يقول:

لوركا "وعرس الدم" في أسبانيا [١]

فالإشارة هنا إلى التراث الأدبي الغربي، ومن رموزه الشاعر الأسباني الكبير لوركا (ومسرحيته عرس الدم)، وقد وجده الشاعر في نفسه ضمن ما وجد من ثقافات متنوعة كان قد تعلمها، وهو هنا يبحر في دنيا ذاته، ويحاول أن يتخلص من كل شيء حتى تصبح نفسه في حالة صفاء تام كي تنعكس عليها إشراقة البعث.

وقد تجيء الإشارة إلى التراث التاريخي وقد تنصرف إلى الأحداث التاريخية أو إلى الشخصيات التاريخية العامة، يقول في قصيدته لعازر **١٩٦٢** على لسان زوجة لعازر:

جاءت الأرض

إلى شلال أدغال من الفرسان

فرسان المغول

هيكل يركع في النار

تئن الكتب الصفراء تنحل دخانا

في حداءات الخيول [٢]

هنا إشارة تراثية إلى المغول، وكيف أنهم دمروا حاضرة الخلافة العباسية وجعلوا الكتب في نهر دجلة جسراً تعبر عليه الخيل. وقد تأتي الإشارة إلى

---

(١) خليل حاوي، الديوان، ص٢٣٤.

(٢) خليل حاوي، الديوان، ص ٣٣٥.

الشخصيات التاريخية العامة مثل قوله:

خلع الرمح سنانه

بين كفي خارجي [1]

هنا إشارة إلى شخصية تاريخية عامة هي شخصية الخارجي نسبة إلى الخوارج «وترجع أصول الخوارج إلى جماعة من الجند كانت في جيش على بن أبي طالب، وانشقت عليه عقب وقعة صفين، لرفضهم قبول على بن أبي طالب للتحكيم الذي نادى به معاوية بن أبي سفيان». [2]

ويقيم مفارقة تصويرية بين الخارجي القديم الذي يدافع عن رأيه حتى الموت وبين الخارجي الحديث الذي استعبدته الشهوات والرشاوي التي كان نتيجتها إنكسار الرمح بين كفيه.

وفي قصيدة السندباد في رحلته الثامنة يقول:

بلوك ذاك الرواق

طفلاً جرت في دمه الغازات والسموم

وانطبعت في صدره الرسوم

وكنت فيه والصحاب العتاق

نرفه اللؤم، نحلى طعمه بالنفاق

بجرعة من (عسل الخليفة) [3]

---

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص ٦٣.

(2) إبرهيم أحمد العدوي، نحر التاريخ الإسلامي، ص٢٧٢.

(3) خليل حاوي، الديوان، ص ٢٣٨.

هنا إشارة إلى شخصية تاريخية هامة هي الخليفة وإلى حادثة كثيراً ما تكررت في قصور الخلفاء، حيث كانوا يأمرون بتقديم العسل الحلو الذي يحمل في قلبه الموت إلى من يريدون التخلص منه. وكان السندباد حينما أبحر في دنيا ذاته وجد أشياء كثيرة ينبغي عليه أن يتخلص منها، لكي يتطهر إلى أقصى غاية حتى يستطيع أن يستقبل النبوءة التي يحلم بها.

وقد تستمد الإشارة من التراث الشعبي يقول:

يوقد ناره

حوله الآفاق جدران مغاره

حوله أيدي الرجال

غابة تمشي

ويمشي معها تيه الصحاري والبطاح [1]

فهناك إشارة تراثية إلى قصة زرقاء اليمامة، تلك التي وهبت بصراً حاداً، وأخبرت قومها أن الأشجار تمشي، فلم يصدق قومها رغم أن ذلك كان خدعة من العدو الذي حمل كل جندي فيه غصناً من أغصان الغابة، حتى استطاع أن يباغت قومها، وتم له النصر، وفقأ عيني زرقاء اليمامة.

الاقتـــباس:

وهو من التقنيات التي يستخدمها خليل حاوي، وقد يجيء مباشراً مثل:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى

وصت إنسان فكدت أطير

([1]) خيل حاوي، الرعد الجريح، ص٧.

فهو هنا يقتبس قول أبي العلاء المعري، ويصدر به قصيدته شجرة الدر ليكون خلفية وجدانية لإحساس شجرة الدر بالإغتراب والخوف من البشر بعد أن قتلت زوجها أيبك في الحمام، والشاعر يقتبس هذا البيت لأبي العلاء لأنه «يقدم رؤية مخالفة للمعهود، تجعل الذئب أكثر إنسانية، أو تجعل الشاعر أشد تذاؤباً». [1]

ويقتبس من العهد القديم «ولما شاخ الملك داوود التمس فتاة عذراء كانت تضطجع في حجره فيدفأ». [2] فهذا الإقتباس المباشر يتجاوب مع موقف أيبك من شجرة الدر إذ سألته «يا ملك الزمان هل رأيت البدوية أحسن مني وجها؟ فقال لها لا والله يا شجرة الدر أنت أحسن منها ومن غيرها، ولكن أنت كبيرة أما البدوية فهي صغيرة بنت أربعة عشر». هذان الإقتباسان المباشران يكونان خلفية وجدانية للقصيدة فأيبك في القصيدة يوغل في ثلوج من مشيب القلب والحلك المخيف مما جعل طبيبه ينصحه بالتماس جسد طرى يرتوي من جمره الريان فتعود له النضارة، وبذا يتعقد الموقف بين أيبك وزوجته شجرة الدر، مما يؤدي في النهاية إلى قتله وقلته.

ويقتبس قول دانتي من الكوميديا الإلهية:

رأيت في أروقة الجحيم بشرا لا

يعيشون ولا يموتون

ويصدر بهذا الاقتباس ديوانه من جحيم الكوميديا، ليخلع على قصائد هذا الديوان ذلك الوصف. ويجعل هذه الرؤية تتسرب في قصائد الديوان، التي تعكس

---

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٥٦.

(2) العهد القديم، ص ٥٤٨.

رؤيا سوداوية لواقع تعيس، ولأمة لا تستطيع أن تصفها بالموت أو أن تصفها بالحياة. وهذا يذكرنا بقوله تعالى «ثم لا يموت فيها ولا يحيى» وكأن الحياة التي يعيشها العرب أقرب إلى الجحيم منها إلى أي شيء آخر.

ويقتبس قول بشار بن برد:

إبليس من نار وآدم طينة

والطين لا يسمو سمو النار

ويصدر بهذا البيت مع بيت أبي العلاء الشهير:

كلاب تغاوت أو تعاوت لجيفة

وأحسبني أصبحت ألأمها كلبا

قصيدة«صلاة« التي يتوجه بها ليس إلى الله سبحانه وتعالى وإنما إلى إبليس نفسه كي يمنحه قلباً يشتهي موت الصحاب على حد قوله، من هنا نشعر أن الاقتباس في موضعه، فهو يمثل خلفية وجدانية لهذه القصيدة، ويشير إلى تلك الحركات التي كانت تفضل إبليس على آدم، والحركات التي تحتقر الإنسان، ويعطي ركيزة للشاعر يرتكز عليها في توجهه إلى إبليس بهذه الصلاة الشيطانية، ونتبين قوة الشر المتغلغلة في الواقع لأنه «من الراجح المعقول أن عبادة الشيطان تنتمي قديماً إلى الشعور بقوة الشر المتغلغلة في البيئة التي نشأت فيها وأحاطت بها».[1]

وكأن الشاعر في لجوئه إلى الشيطان يرى أن الخير الذي يحبه كثيراً لا يستطيع الصمود في مواجهة الشر، ومن هنا فإنه يحاول أن يحصل من إبليس على قلب

---

(1) عباس محمود العقاد، إبليس، ص ١٣١.

ينعدم فيه الخير تماماً حتى لا يشعر بالحزن والأسى على الخير المهزوم.

وقد يأتي الاقتباس محوراً في مثل قوله:

خففوا الوطء على أعصابنا يا عابرين [1]

فهذا اقتباس محور لبيت أبي العلاء الشهير:

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

الاستلــهام:

وهو من التقنيات التي يستخدمها خليل حاوي، فنراه ينتقل خطوة أبعد من الإشارة التراثية الصريحة إلى الغاية الكامنة فيها، فتكتسب القصيدة خلفية وجدانية وفكرية، وتصبح أكثر عمقا، وفي قصيدة البحار والدرويش[2] يستلهم الشاعر مضمون الرحلة عند السندباد دون أن يصرح بأسمه، لكنه يستخدم بعض الملامح السندبادية الأصيلة، التي تجعلنا نتنفس في جو سندبادي إن صح التعبير.

يقـول:

بعد أن عانى دوار البحر

والضوء المداجي عبر عتمات الطريق

ومدى المجهول ينشق عن المجهول

عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقا للغريق

وتمطت في فراغ الأفق أشداق

(1) خليل حاوي، الديوان، ص٢١٨.

(2) السابق، ص ٩.

لفها وهج الحريق

بعد أن راوغه الريح

رماه الريح للشرق العريق.

هنا تظهر سمات الرحلة كما هي عند السندباد، فدوار البحر والضوء المداجي، والظلام الشديد، والموت الأزرق الذي يظهر للملاح. كل هذا مما عاناه السندباد، ولكن السندباد خلق هكذا، فهو لا يعرف التردد، وحب المغامرة يتسرب في كيانه، والبحث عن المجهول صفة أساسية من صفاته وها هو الملاح قد أصابه اليأس من الحضارة الغربية، تلك الحضارة التي لا تقيم للروح وزناً، وكل اعتمادها يقوم على المادة «ومن ثم فإن عودته إلى الشرق عودة مليئة بالأمل مفعمة بالحنين إلى أن يعود للشرق – موطن الشاعر – تلد حضارته، التي عرف الإنسان خلالها – قديما – كيف يحيا كريماً، في ظل نظرة كلية للكون وللحياة ولمكانة الإنسان». [1]

يقـول:

حط في أرض .. حكى عنها الرواة

حانة كسلى، أساطير، صلاة

ونخيل فاتر الظل، رخى الهينمات

مطرح رطب يميت الحس في أعصابه الحرى

يميت الذكريات

والصدى النائي المدوي

([1]) أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦٧.

وغوايات المواني النائيات

تظهر نغمة العلو المسيطرة على الشاعر السندباد في قوله حط، وكأنه نسر يأتي من مكان مرتفع، ويسهم الفراغ الذي يتبع كلمة أرض النكرة في إخفاء جو الدهشة الذي أصاب الشاعر السندباد حين جاء إلى هذه الأرض، ويستخدم الشاعر بعض الثيمات الشعبية المعروفة في قوله حكى عنها الرواة، وهذا الاستخدام يتواءم مع أجواء الحكايات الشعبية المنتشرة في الشرق.

ويلتقط الشاعر بعض اللقطات المونتاجية التي تصب في إبراز صورة الشرق الهادئة القانعة، بل ويستخدم التصوير بالبقع في قوله:

حانة كسلى، أساطير، صلاة

وكأن الشاعر لا يكاد يعثر على أجواء الحركة التي تتواءم مع أعصابه الحرى. فقد وصل إلى مكان يشبه الموت.

مطرح رطب يميت الحس في أعصابه الحرى

يميت الذكريات

هذا المطرح الرطب يكاد ينسى الشاعر، بل يميت ذكرياته ويميت صوت الحركة المدوية الذي تعود عليه، ويميت في نفسه غوايات المواني النائيات.

وقد أسهمت العلاقات التي تتسم بنوع من الجدة في إشاعة جو الهدوء القاتل الذي يلحقه الشاعر بجو الشرق، فقد وصف الحانة بأنها كسلى، بما تدل عليه كلمة كسلى من إرتخاء ويصف النخيل بأنه فاتر الظل، حيث تأخذ كلمة فاتر مركز الثقل هنا لتشيع جو الفتور والكسل في هذه اللوحة.

ويضيفها إلى كلمة ظل وكأن الأشياء تكاد تتجرد من ظلالها، وماديتها، وتتحول إلى روح لاظل لها. ثم يتبعه بوصف آخر يسهم في إختفاء جو الهدوء

أيضاً، وهو رضى الهينمات.

بعد ذلك يقول الشاعر:

مطرح رطب يميت الحس في أعصابه الحرى

يميت الذكريات

فقد وصف المطرح بأنه رطب، بما تدل عليه كلمة رطب من خلو من الدفء، وحرارة التجربة التي ينشدها، ويجعله يميت الحس. وهنا يسهم التشخيص في الإيحاء بما يريده الشاعر، فقد جعل الحس إنساناً يحيا ويموت. لكن الشاعر يستخدم كلمة الحرى في قوله (في أعصابه الحرى) التي تقف في مواجهة عوامل الموت المتبدية في المكان كله، وهنا ندخل في جو الصراع بين الواقع الذي يحاول أن يسيطر على الشاعر السندباد، ويميت فيه كل شيء، وبين أعصابه الحرى التي تتشبث بحرارة التجربة، وترفض جو الفناء.

وإن كانت المحاولة تأخذ استمراريتها في هذه السطور في جانب هذا المطرح الرطب الذي يسند الشاعر إليه أشياء كثيرة في قوله:«يميت الحس، ويميت الذكريات، والصدى النائي المدوي، وغاويات المواني. لكن وصف الشاعر لهذه الأشياء التي يحاول هذا المطرح إماتتها يوحي بتعلق الشاعر الشديد بها، ويوحي بحميمية كبيرة بينهما فهذا المطرح يميت الذكريات، بما تدل عليه كلمة الذكريات الجمع من ماض جميل كان يعشقه الشاعر السندباد.

وهو يصف الصدى بكلمة النائي بما تدل عليه من بعد في الزمن والمسافة، لكنه لا يلبث أن يصفه بكلمة المدوي بما توحي به من تمكن هذا الصدى من نفسه، وأنه مازال يملك صوتاً قوياً في أعماقه.

ويضيف كلمة غوايات إلى المواني، بما توحي به كلمة غوايات من شهوة

وسيطرة، وعشق كبير لهذه الموانى النائية.

بعد ذلك يستخدم الشاعر أداة الشرط لو والتي تفيد امتناع لا متناع، آه لو يسعفه زهد الدراويش العراة. فالشاعر يحتاج إلى إسعاف يسعفه من وضع نفسي مدمر، وقد وجد أمامه الدراويش العراة، فتمنى أن يكون الإنقاذ على أيديهم، ومن هنا يأتي التأوه في قوله آه دلالة بارقة أمل بدت له في مقابل وضع نفسي مدمر يعيش فيه، لكن لو التي تدل على امتناع لا متناع تصيب كثيراً من الصعوبة في إمكانية إسعاف هؤلاء الدراويش العراة للشاعر السندباد، ثم يظهر بصيص من الحركة في قولـه:

دوختهم«حلقات الذكر"

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

فحركة هؤلاء الدراويش العراة حول درويشهم العتيق، لا تسهم في إمدادهم بوقود الحياة، بقدر ما تسهم في عبورهم إلى عالم الموت، وإعدام الحياة نفسها.

بعد ذلك يلتقط الشاعر صورة لهذا الدرويش العتيق، فيقـول:

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكناً يمتص ما تنضحه الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق

غائب عن حسه لن يستفيق

حظه من موسم الخصب المدوي

في العروق

رقع تزرع بالزهو الأنيق

جلده الرث العتيق

وهذه الملامح تدل على الثبات والإستقرار أكثر من أي شيء آخر، وكأن هذا الدرويش لا يشعر باضطرابات الحياة من حوله، ولا يشعر بأي قلق تجاه العالم، بل بتآلف مع كائنات العالم في وحدة عميقة تذكرنا بوحدة الوجود كما في النرقانا الهندية. ففي جلده ينمو طفيلي النبات والطحالب، واللبلاب. وعلى الرغم من خيبة الأمل التي تبدو في هذا الوصف، فإن الملاح بعد لم ييأس يأساً كاملاً من الدرويش.

ومن هنا يقدم على محاورته:

هات خبر عن كنوز سمرت

عينيك في الغيب العميق

قابع في مطرحي من ألف ألف

قابع في ضفة الكنج العريق

طرقات الأرض مهما تتناءى

عند بابي تنتهي كل طريق

وبكوخي يستريح التوأمان!

الله والدهر السحيق

من أول كلمة ينطقها الدرويش تظهر الصورة واضحة، فكلمة قابع تدل

على الثبات والاستقرار، ونحن هنا نتلمس روح الشرق القائم على الحدس، «وأعلى أشكال الغريزة هو الحدس، الذي هو نوع من النشاط الروحي يتوافق بصورة مباشرة مع العالم، فعلى حين أن العقل يشوه التجربة، نجد الحدس يندمج فيها على ماهي عليه». [1]

هذه النظرة لا تقبل التجزئة، وكأنها تجمع كل شيء فيها وكل الطرق مهما تباعدت تصب عند بابه، وهي تجمع الله والدهر السحيق في لحمتها وسداها. وتطل الثقة الكبيرة من كلام الدرويش، وكأنه ينطق بصوت الغيب الذي لا يقبل الرفض. أو حتى مجرد الشك. ثم لا يلبث الدرويش أن يهاجم الحضارة الغربية ويصيبها في مقتل، فيصفها بالغول بكل ما يحمله في تراثنا من بشاعة ورعب، وعلى الرغم مما تظهره الحضارة الغربية من تقدم آلي فإن موتها قريب لأنها تخلت عن أهم قيم الحياة، وهي القيم الروحية.

ذلك الغول المعاني

ما أراه غير طفل

من مواليد الثواني

ويدا شمطاء من أعصابه تنسل

أكفاناً له والموت داني

في مقابل هذه الحضارة الفاسدة يظهر الدرويش، قابعاً في صفة الكنج العريق وبكوخه يستريح التوأمان! الله والدهر السحيق. بهذا يقيم الدرويش مفارقة تصويرية بين حضارتين، ويظن أن الغلبة في صالح الحضارة الشرقية التي يمثلها، فيسأل البحار:

---

(1) برتراندرسل، حكمة الغرب، ج٢، ص٢٧٦، ترجمة فؤاد زكريا.

أترى حملت من صدق الرؤى

ما لا تطيق،

فقد ظن الدرويش أن كلامه زلزل نفسية البحار وكسبها لصالحه. لكن النتيجة التي لم يكن الدرويش يتوقعها هي أن البحار يرفض أن يقبل ما ظن الدرويش أنه حقيقة ماثلة للعيان.

ويفضل أن يبحر في اللانهاية، ولا يعير منارات الطريق أي التفاته، وعلى الرغم من هزيمة الدرويش فإنه استطاع أن يخمش وجه البحار وترك في وجهه أثراً لا يمحى، ولم لا وهو يمثل عناصر الثبات واليقين الروحي، تلك التي لا غنى للإنسان عنها. [١]

من هنا يظهر كيف استلهم الشاعر مضمون الرحلة عند السندباد على الرغم من أنه لا يصرح بها. ولا يمنع ذلك من وجود اختلاف بين صورة البحار في نهر الرماد وصورة السندباد في الناي والريح، «من ذلك:

أ – إن رحلة البحار رحلة بلا نقاط ارتكاز، وبلا موانيء، إنها رحلة الضياع والتمزق، أما رحلة السندباد فكانت معروفة الاتجاه، واضحة الهدف داخل ذات الشاعر بغية تطهيرها وتهيئتها لاستقبال حلم الإنبعاث.

ب– أنتهت رحلة البحار إلى أن يبقى في عرض البحر بعد أن ماتت بعينيه منارات الطريق، أما السندباد فقد عاد ظافراً غانماً، عاد بكنز من نوع أخر». [٢]

وهذه الرحلة تتجاوب مع رحلة الإمام الغزالي المعرفية في سبيل الكشف عن

---

(١) انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ٣١٠.

(٢) نجية معيتيق خليل، التجربة الشعرية وتطبيقاتها في شعر خليل حاوي، ص١٣٢.

الحقيقة، وكيف أنه لم يثق بمعرفة الحواس، ولا العقل لكنه في النهاية إطمأن إلى تلك المعرفة الصوفية التي يصورها كأنها نور يقذفه الله في القلب والتي يعد الدرويش ممثلاً لها.

وتتجاوب أيضاً، أو نشتم فيها رائحة رحلة ديكارت في سبيل الكشف عن المعرفة، التي سجلها في كتابه "مقال عن المنهج" الذي «قال عنه الدكتور ينكمن K. Jungman عندما يقرأ الإنسان فاوست جوتيه لابد أن يتذكر المقال عن المنهج لديكارت إذ يظهر في العملية نفس النزعة غير المتناهية التي تطمح في النفس الإنسانية إلى مزيد من الرقي والكمال».[١]

وتتجاوب أيضاً مع بطل الأوديسيه أوديسيوس، وما لاقاه من دوخة البحار، وقد أشار الشاعر في تصديره للقصيدة إلى ذلك.

وتتجاوب أيضاً مع فاوست الذي ضحى بروحه للشيطان في سبيل المعرفة، وقد أشار الشاعر في نفس التصدير إلى ذلك أيضاً.

من هنا نرى مدى وعي خليل حاوي بالتقنيات المعاصرة في بناء القصيدة.

أنماط استخدام خليل حاوي للشخصية التراثية:

بقى أن نشير إلى أنماط استخدام خليل حاوي للشخصية التراثية. حفل شعر خليل حاوي باستدعاء شخصيات تراثية وتوظيفها في تحقيق قيم فنية متعددة، ولقد اتخذت أنماطاً عربية منها:

أولاً: الشخصية باعتبارها عنصراً من صورة جزئية:

وفي هذا النمط «يظل ارتباط الشاعر .. بالشخصية المستخدمة ارتباطاً هامشياً، ويظل إحساسه بها من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن

(١) ديكارت، مقال عن المنهج، ص ١٥٣، ترجمة محمود خضيري.

تستقطب أبعاد تجربته، أو حتى بعداً واحداً منها». [١]

يقول خليل حاوي:

صلواتي سفر أيوب

وحبي

دمع ليلى، خاتم من شهر زاد [٢]

ما يكاد الشاعر يذكر أيوب وأسفاره، حتى يفجؤنا بمغادرته إلى شخصية تراثية أخرى هي شخصية ليلى العامرية، بل وينتقل إلى شخصية تراثية ثالثة هي شخصية شهر زاد.

وبذا لا يحفر الشاعر لأي من الشخصيات نهراً عميقاً في القصيدة نسايره، وننفعل به، وإنما يأتي بهذه الشخصيات على طريقة التشبيه مما يؤدي إلى قلة المكسب الفني الذي يتحقق من ورائها.

ثانياً: الشخصية باعتبارها معادلاً تراثياً لبعد من أبعاد التجربة:

«في هذا النمط من أنماط استخدام الشخصية التراثية، يزداد دور الشخصية أهمية حيث ينيط الشاعر بها نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته وحيث تتآزر الشخصية مع بقية الأدوات التي يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة تآزراً عضوياً، وقد تكون هذه الأدوات الأخرى شخصيات تراثية أخرى، وقد تكون تكنيكات شعرية أخرى وقد تكون الأمرين معا». [٣]

---

(١) علي عشري زايد، السابق، ص٢٧٧.

(٢) خليل حاوي، السابق، ص ١٩٩.

(٣) علي عشري زايد، السابق، ص٢٨٥.

في قصيدة شجرة الدر[1] تطل بعض الشخصيات الجانبية التي تسهم في دفع الأحداث، وتستغرق بعداً واحداً من أبعاد القصيدة.

فنرى شخصية الجلاد الذي يسيم شجرة الدر وهي جارية في حوذته سوء العذاب كي تكون طوع أمره، ولكن لسع سياطه ما يلبث أن يزول بسبب نضارة جسدها.

ونضارة تنساب في الجسد العمارة

تلغي دوي السوط

دمغته وعاره

وحينما تصبح هذه الجارية خليفة، تظهر شخصية أخرى هي شخصية شاعر الخلافة في خلوته، حيث ينعي على شجرة الدر فقدانها أهم ما تعتز به المرأة، بل والإنسان عموماً، وهو الحب.

لم تعرفي

فرح الصبية حين تملك

من تحب وتصطفي

بعد ذلك تطل شخصية طبيب أيبك، حيث يقدم له نصيحة باتخاذ حبيبة تعيد لجسده النضارة، وهذه النصيحة تكون سبباً في موت أيبك على يد شجرة الدر، وموت شجرة الدر أيضاً على يد دواري القصر.

صاغ الطبيب مقاله

إن كنت توغل

([1]) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص ١١٧.

تلوح من مشي القلب

والحلك المخيف

لا ترتعد ولك البشارة

جسداً طرياً ترتوي

تلتهب النضارة

ثالثاً: الشخصية محور القصيدة:

وقد استخدم خليل حاوي هذا التكنيك في قصيدته شجرة الدر [١]، وشجرة الدر هي محور القصيدة. بدأها الشاعر بحديث الجلاد الذي كان يملكها، ويستخدم أعنف الوسائل في تقويمها، ليحول بينها وبين الدسائس والفحش، ويظن أنه بسوطه الذي يلتف حول جسدها يملكها امتلاك اليقين، لكن كل ذلك يذهب سدى، فلجسدها قدرة فائقة على التجدد، ونضرته تقف حائلاً بينه وبين ما يريد.

وقد ركز الشاعر على جسد شجرة الدر الذي كان يوفر لها انتصارات لا تنتهي حتى قال على لسانها:

ولعله جسد تحدر من

صفاء الكون قبل الأزمنة

في المقطع التالي المعنون جارية الخليفة: تقفز شجرة الدر إلى مكانة هائلة حيث تصبح جارية الخليفة الذي لا يفضل عليها جارية أخرى، تختال في إيوانه.

عامرة وضامرة عنيفة

---

(١) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص ١١٧.

تلهو وتمرح حين تعتصر الأجير

ينهار حيث تكومت

أعصاب سيدة الخيفة

بعد ذلك: في المقطع التالي – تقفز شجرة الدر قفزة أكبر لتصبح هي نفسها الجارية الخليفة. ثم يلتقط منظراً لشاعر الخلافة في خلوته، الذي ينحى باللائمة على شجرة الدر التي أرتدت قناع الخلافة على حساب أنوثتها، واشتياق قلبها إلى حبيب مخلص تصافيه الود.

بعد ذلك يأتي المقطع التالي بعنوان القاتلة المقتولة. نتبين فيه سر اختيار شجرة الدر لبطل آخر يكون واجهة تحكم من خلاله بما تملكه من مكر ودهاء.

ثم يأتي المقطع التالي بعنوان أيبك والعذراء حيث يقدم طبيبه نصيحة أن يتزوج من فتاة عذراء – هذه النصيحة يكون لها إسهامها الكبير في تعقيد الموقف بين شجرة الدر وأيبك، فتقرر قتله.

ويأتي المقطع التالي في الحمام، حيث تستخدم شجرة الدر دهاءها، وتظهر الرقة لأيبك. وتكثر من الصابون على عينيه، ثم تطعنه بخنجر مسموم تكون فيه نهايته. وهذا عكس ما جاء في كتب التاريخ من أن عبيدها هم الذين قتلوه في الحمام. والشاعر يعتمد في ذلك على التراث الفلكلوري كما جاء في سيرة الملك الظاهر بيبرس.

وتطلب شجرة الدر من صبايا الحي أن يشيعن معها خير الضحايا وهنا يتداخل أيبك مع تموز الذي يعود للحياة من جديد.

يا صبايا الحي شيعن معي

خير الضحايا

ياصبايا

خلف الراحل ذكراً لن يزول

سوف يحييه إله يتعالى

وفصول تتوالى

يلتقي في رحم الأرض الفصول

بطلا غضا يصول

سوف تحييه الفصول

لكن الصورة لا تلبث أن تنقلب حيث تظهر بغايا القصر، وهن ممسكات بشجرة الدر، وهي تتلوى تحت زخات نعال ونعال، وهنا يسدل الستار على حياتها، وتبقى وحيدة في ظلمة لحدها.

من هنا نرى كيف كانت شجرة الدر محور القصيدة، وما تكاد القصيدة تتركها قليلاً لتلتقط منظراً للجلاد أو شاعر الخلافة أو أيبك وطبيبه حتى تعود إليها. وحتى في التقاط القصيدة مناظر لهؤلاء نراها تطل برأسها.

ونحن نرى أن الشاعر أهمل أبعاداً جوهرية في شخصية شجرة الدر واكتفى ببعد ربما يكون أقل خطراً، هو بعد الشهوة العنيفة. مع أن التاريخ يسجل لشجرة الدر قصة حب شريفة وطاهرة مع زوجها الصالح نجم الدين أيوب. «فقد وقع الصالح ذلك الجندي العبوس القليل الكلام في حب الشابة الرشيقة شجرة الدر فأعتقها وتزوجها. وكان يمكنه طبقاً للشريعة الإسلامية أن يكون له أربع زوجات على شريطة أن يعاملهن جميعاً بالتساوي، ولكن عندما ماتت أم تورانشاه أصبحت شجرة الدر بمفردها في قلبه، وقد أحبته وصممت على ألا تكون لها

منافسة». [1]

كما أهمل بعداً جوهرياً آخر يتمثل في إخلاصها في سبيل الدفاع عن حياة بلادها ودينها، وكيف ارتفعت فوق الآلام، حين مات زوجها الحبيب أثناء حملة لويس التاسع على مصر، فقابلت ذلك برباطة جأش، وأخفت نبأ موته حتى لا يتسرب إلى الجنود الخبر «فلو عرف الفرنجة أن سلطان المسلمين الذي يخشونه قد مات لازدادوا جرأة ووحشية في هجومهم، ولو عرف المماليك ذلك لنشبت بينهم حرب أهلية وينتهي أمر مصر، ووضعت شجرة الدر كأمرأة أحزانها جانباً». [2]

وأدارت زمام الأمور بمهارة حتى حضر تورانشاه بن السلطان الفقيد، وتم للمسملين النصر الكبير على جيش الصليبيين.

لكن تركيز الشاعر على الإيحاء بجو السيطرة العام للشهوة على الحكام العرب المعاصرين. ومحاولة التركيز على تحكم الجواري والحريم على مقاليد الأمور. مما ينشأ عنه حالة من الرهو العام في واقعنا السياسي. ولكن – رغم ذلك – لا تصل القصيدة إلى مشارف الرمز، مثل مطولاته السابقة. فقد غلب على القصيدة المضمون التراثي الذي لم يستطع الشاعر الإفلات من شباكه.

الشخصية محوراً لأكثر من قصيدة:

وفي هذا النمط نرى الشخصية محوراً لأكثر من قصيدة يأخذ الشاعر من ملامحها ما يتناسب مع طبيعة التجربة في كل قصيدة.

وقد استمد الشاعر من ألف ليلة وليلة شخصية السندباد الغنية بالقدرات الإيحائية، واستخرج منها إمكانات باهرة، بل يمكن القول أنه أضاف

---

(1) ونيفردهولمز، كانت ملكة على مصر، ص ١٩٠، ترجمة سعد أحمد حسين.

(2) المرجع السابق، ص ١٩٤.

إليها بقدر ما أخذ منها وقد وجدنا كثيراً من ملامحها في قصيدة البحار والدرويش [1] من ديوانه الأول نهر الرماد. على الرغم من أن الشاعر لم يصرح باسم السندباد فيها، فالبحار ييأس من الحضارة الغربية ويقوم برحلة إلى الشرق العريق، وهناك يلتقي مع درويش عتيق، ويدور بينهما حوار حاول الدرويش بكل قوة أن يكسبه لصالحه. فيقنع البحار بقبول النموذج الشرقي، لكن البحار لا يقتنع، ويفضل الإبحار دون غاية، يائساً من الحضارتين الغربية والشرقية معاً.

وإذا كانت رحلات السندباد تنتهي نهاية سعيدة، كما وردت في ألف ليلة وليلة، فإن رحلة البحار تختلف مع السندباد في ذلك.

ثم يحدث أن يقع الشاعر على شخصية السندباد في ديوانه الثاني، الناي والريح، فيكتب قصيدتيه وجوه السندباد [2]، والسندباد في رحلته الثامنة [3]، اللتين تستغرقان ثلثي الديوان تقريباً.

«ولعل أول من اكتشف هذا الرمز هو الشاعر صلاح عبدالصبور ثم تبناه بعد ذلك عدة شعراء، ولكن خليل حاوي من بين هؤلاء جميعاً هو الذي ألح عليه حتى استخرج منه إمكانيات باهرة كما استطاع في رحلته الثامنة». [4]

تبدأ قصيدة وجوه السندباد بلقاء بين الشاعر وحبيبته بعد عودته من الغربة فلا تستطيع الحبيبة أن ترى آثار الزمن والتجربة في وجه حبيبها. لكن الشاعر السندباد يعلم أن ذلك الوجه الطري لا يوجد إلا في خيال حبيبته فقط. أما وجهه الأن فقد خددته التجربة وتركت آثارها عليه. ثم يقوم الشاعر بعملية

---

(1) خليل حاوي، السابق، ص ٩.

(2) المرجع السابق، ص ١٩١.

(3) المرجع السابق، ص ٢٢٥.

(4) من مقال لأحمد عبدالمعطي حجازي، في نهاية ديوان خليل حاوي، ص٤١٣.

ارتداد كبيرة مستعرضاً مغامراته التي جعلت وجهه ينسج من شتى الوجوه كما يقول.

وأول ما نقابله من وجوه السندباد وجه الغريب الذي لا يعرف التجربة في بلاد غريبة عنه يعاني وطأة الإحساس بالغربة والجوع. ثم يندمج شيئاً فشيئاً في المجتمع الجديد، ويعاني التجربة، ويبتعد قليلاً قليلاً عن وجهه الغض البريء. وإن كان يظهر وجهه ذلك الوجه البريء في شعور الغيرة القاتلة التي يتميز بها الإنسان الشرقي عموماً.

صاح هذا الكأس لي

من أهرقه؟

ضحكت:

ثوبي الدمشقي الحرير

لست أدري لم أسل من مزقه

ثم يتقن الشاعر الدوخة من خصر لخصر، ويعود من عرس الغجر، وقد انطبعت على وجهه دمغة واضحة.

ثم يظهر

وجه ذاك الطالب القاسي

على أعصاب عين متعبة

في زوايا متحف، في مكتبه

وتظهر معاناة الشاعر السندباد كبيرة، ويشعر أن براءته قد فقدت منه. وأن حياته في هذا المجتمع قد أصبحت أقرب إلى الآلية الخالية من الروح تماماً، فتنشطر

ذاته، بل ويخرج منها صديق يشبهه، أو قرينة تسول له أن يلقي نفسه في الماء، ويتخلص من حياته التعسة.

ويرى الشاعر السندباد أن رحم الأرض أخف وطأة عليه من ظهرها ولكنه عندما يفيق من عملية الارتداد التي قام بها يرى عين حبيبته مازالت مصرة على رؤيته غضاً طرياً، وكأن الزمان بكل جبروته والتجربة بكل عنفوانها، وما تركته على وجهه من آثار لا تمحي لم تؤثر في نظرة حبيبته إليه. عندها تتملك الشاعر رغبة عميقة في تجاوز عوامل الفناء الواضحة أمامه فيطلب من حبيبته أن يندمجا معاً.

ومن خلال الأنقاض ستولد حياة فتية متمثلة في طفل ينهزم العمر أمامه

أسندي الأنقاض بالأنقاض

شديها .. على صدري اطمئني

سوف تخضر

غداً تخضر في أعضاء طفل

عمره منك ومني

دمنا في وجهه يسترجع

الخصب المغني

حلمه ذكرى لنا

رجع لما كنا وكان

ويمر العمر مهزوماً

ويعوي عند رجليه

ورجلينا الزمان

وبذا «يلتقي البحار بالدرويش، السندباد بصاحبته المنتظرة في امتزاج رائع في كيان جديد يسجل ملامح كل منهما، إنها بشارة ببعث جديد من خلال هذه الأنقاض المتداعبة. بعث يتمثل في مولود جديد يحمل بعض ملامح البحار، وبعض ملامح الدرويش، بعض سمات السندباد، وبعض سمات صاحبته وسيخلدان معاً في هذا الطفل الجديد، هذا البعث الجديد الذي طالما ولع الشاعر بالتبشير به». [1]

وفي قصيدة السندباد في رحلته الثامنة نجد الشاعر يضيف للسندباد رحلة ثامنة تعيد صياغة أسطورة السندباد من جديد. ومن المعروف أن السندباد قام بسبع رحلات جعلت منه نموذجاً للمغامرة والكشف عن المجهول وقد لاقى في رحلاته تلك أهوالاً كثيرة لكنه كان يعود منها سالماً غانماً.

والشاعر هنا لا يروي هذه الرحلات مرة أخرى، بل يكون الإبحار في هذه المرة في داخل الذات نفسها في محاولة لتخليصها مما علق بها من أوشاب، حتى يصل إلى جوهر فطرته، ويعاين إشراقة الإنبعاث، تلك التي فتن بها الشاعر، إذ كان يعتبر نفسه نبي الانبعاث العربي، وإذا كانت النبوة تبشر الإنسان بملكوت أفضل يذهب إليه بعد الممات، فإن إشراقة الإنبعاث هنا تبشر الإنسان العربي بانبعاث حضاري يتحقق على هذه الأرض بعد ركود طويل. تبدأ القصيدة بمناجاة دار السندباد باعتبارها رمزاً لنفسه ولواقعه ولبلاده بأنها لم تفترق عنه يوماً:

داري التي أبحرت غربت معي

وكنت خير دار

في دوخة البحار

---

(1) علي عشري زايد، السابق، ص ٣١٥.

إذن .. فالشاعر لا يهرب من الواقع، وإنما يواجهه في شجاعة، ولديه القدرة على مواجهته. وهو يشعر بأن في نفسه شيئاً يشبه النبوءة. يعاني وطأتها ويحاول أن يبوح بها. لكنه لا يستطيع، فيقوم صراع بينه وبين أكداس من المفاهيم الرثة في نفسه، يحاول أن يتخلص منها. هذه المفاهيم الرثة ضربت بجذورها في نفسه، وفي مجتمعه، مما أدى إلى وجود حالة من الانحطاط الجاثمة في بلادنا، يثور عليها الشاعر في بسالة،

سلخت ذاك الرواق

خليته مأوى عتيقاً للصحاب العتاق

ويعيش على انتظار تحقق الرؤيا، لكن الرؤيا لا تتحقق في الواقع، فيلجأ الشاعر إلى الحلم، ويذهب في غيبوبة بيضاء يشاهد فيها داره وقد نهضت من أنقاضها وتحولت إلى قبة خضراء في الربيع وكأن المجتمع المنشود قد وجد.

وهنا يستفيد الشاعر من سيرة الرسول الكريم حينما أتاه جبريل وشق صدره، ومسح عنه الدمغات والرسوم، كي تبلغ نفسه منتهى الصفاء الذي يهيؤها لتقبل الوحي بعد ذلك.

وهو لا يدعي أن ملاك الرب فعل معه مثلما فعل مع النبي الكريم، وإنما يعتمد على جهده الخارق من أجل الوصول. وكأن المجتمع الجديد لا يتحقق بمعجزة من الخارج، وإنما بإرادة من الداخل ويستطيع السندباد أن يصل إلى حالة من البراءة الأولى التي تشبه براءة آدم، فلا يعرف الخطيئة، ولا يعرف الذنوب، وإنما يصبح سعيداً بجهله.

عريان وما يخجلني الصياح

لكن الرؤيا بعد لم تتحقق، فتظهر حواء للوجود

كأنها في الصبح

شقت من ضلوعي

نبتت من زنبق البحار

ومن المعروف أن حواء شقت من ضلع آدم عليه السلام.

وحواء هذه هي أفروديتي اليونانية التي نبتت من زنبق البحار كما تقول الأسطورة اليونانية.

وهي تساعد السندباد على معاناة رؤيا الإنبعاث، وهنا نتذكر موقف السيدة خديجة ﵆ مع النبي الكريم حينما وقفت إلى جانبه إلى أخر لحظة، وكانت له عوناً فيما هو فيه، هذه المرأة بريئة أيضاً براءة السندباد. لكن كل ذلك لم يجعل الرؤى تتحقق، ومازال صراع الشاعر من أجل الكشف مستمراً، حتى يصل إلى معاينة الرؤيا التي تصرعه

أعاين الرؤيا التي تصرعني حينا

فأبكي

كيف لا أقوى على البشارة؟

شهران طال الصمت

جفت شفتي،

متى متى تسعفني العبارة؟

فالشاعر يرى الرؤيا التي بذل في سبيلها كل غال، ومع ذلك لا يستطيع أن يعبر، فينخرط في البكاء.

لكنه بعد لم ييأس، وماكان له أن ييأس.

فقد تكونت لديه

فطرة الطير التي تشتم

مافي نية الغابات والرياح

تحس مافي رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول

ومن هنا فسوف تأتي ساعة يستطيع أن يعبر فيها عن رؤيته. ويصف الشاعر تلك الرؤيا فيراها: مروجاً خضراء ومصانع ومليون دار مثل دار نهضن تزهو بأطفال يحققون الأمل، ويغتسل الناس في النيل والأردن والفرات من دمغة الخطيئة وترحل التماسيح عن أراضينا فيتحقق الخصب بعد حياة مليئة بالجدب.

لكن الرؤيا بعد لم تصل إلى مرحلة الصفاء الكامل فقد شاع فيها دخان أحمر ونار. بعد ذلك يجيء المقطع العاشر، حيث ينتهي الصراع لصالح الشاعر الذي ضيع رأس المال والتجارة ولكنه عاد شاعراً في فمه بشارة.

ضيعت رأس المال والتجارة

عدت إليكم شاعراً في فمه بشاره

يقول مايقول

بفطرة تحس مافي رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول

من هنا نرى كيف صاحبت شخصية السندباد الشاعر خليل حاوي خلال مرحلة من أخصب مراحل إنتاجه الشعري استطاع الشاعر أن يتخذ منها قناعاً لذاته واستطاع من خلالها أن يقيم امتزاجاً قوياً بين الخاص والعام، الخاص المتمثل

في ذاته، والعام المتمثل في الجيل العربي الذي يعيش مرحلة هامة من مراحل تاريخه.

الأسطورة في شعر خليل حاوي:

انتبه شعراؤنا إلى أهمية الأسطورة في الشعر، ويرى خليل حاوي أنها من أهم أسس الشعر الحديث ويقول عنها «وهي التي جعلت بعض الشعراء المحدثين قادرين على الخروج بالشعر العربي من نطاق الغنائية الذاتية إلى نطاق التجارب الكلية التي تتحد فيها الذات بالموضوع، والواقع بما فوق الواقع». [1]

«والأسطورة بمعنى أوسع، تعني أية قصة مؤلفة تتحدث عن الإنسان والمصير». [2]

وجذورها ضاربة في القدم، فقد كان القدما يفسرون من خلالها ظواهر الطبيعة، ودورة الفصول.

وفي العصر الحديث فقدت الأسطورة واقعيتها، لكنها بالرغم من ذلك مازالت تعمل تحت السطح في تفكير الإنسان إذ «إن الإنسان المتحضر يحتفظ دون وعي منه بمعارف مما قبل التاريخ أدرجها بصورة غير مباشرة مع الأسطورة». [3]

وقد كشف يونج بنظريته في اللاشعور الجماعي اللثام عن ذلك «واللاشعور الجماعي أو النوعي يتوارث فهو يورث ككل شيء أخر عن طريق التركيب العضوي. فتركيب المخ الموروث يجعل الفرد يفكر ويفعل كما كانت عادة النوع أن

---

(1) حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص ٣٩٦.

(2) أوستن وارين – رينيه ويلك، نظرية الأدب، ص ١٩٨.

(3) ولبر سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ص ٢٦٦.

يفكر ويفعل خلال أجيال لاحصر لها من البدائية». [1]

والحقيقة أنه «رغم حذر يونج نفسه من تطبيق فلسفته على الأدب فإن نقاد إنجلترا وأمريكا لم يحذروا شيئاً خلال محاولتهم المجتهدة لاكتشاف الأساطير الأصلية للإنسان خلف الأدب مثل الأدب الإلهي، والانبعاث والهبوط إلى الجحيم، والتضحية للإله... وبحث تجلياتها في الأعمال الأدبية». [2]

والعلاقة بين الشعر والأسطورة علاقة قوية، وقد تعود الشعر الحديث على الامتياح منها لأنها صورة للاشعور الجماعي، يجد الشاعر من خلالها صدى لصوته عند الآخرين فيخرج من نطاق الذاتية إلى الموضوعية. وقد استطاع رواد الشعر الحر تحقيق أهداف غالية باستخدامهم الأسطورة، وعلى رأسهم الشاعر خليل حاوي.

وإذا نظرنا إلى استخدام الأسطورة عنده فإننا نجد توظيفه للأسطورة الغربية قليلاً في شعره لكنه يستخدم منها أسطورة بروميثيوس في مثل قوله:

عدت في عيني طوفانا من البرق

ومن رعد الجبال الشاهقة

عدت بالنار التي من أجلها

عرضت صدري عاريا للصاعقة [3]

وهو هنا لا يشير صراحة إلى الأسطورة الإغريقية، وإنما يقنع بالغاية الكامنة فيها، فجاءت مرتبطة بعمله ارتباطاً شديداً. فالعودة بالنار، وملاقاة أشد العذاب

---

(1) روبرت ودورت، مدارس علم النفس المعاصرة، ص ٢٥٧.

(2) صلاح رزق، أدبية النص، ص ١٦٣.

(3) خليل حاوي، السابق، ص ١١٩.

في سبيلها ملمح جوهري من ملامح أسطورة برومثيوس.

أما الأسطورة الكنعانية، فإننا نجدها تأخذ مساحة كبيرة في شعره، وأهمها: أسطورة تموز «والمغزى الكامن من وراء تلك الأسطورة هو أن البعث لا يتم إلا من خلال التضحية وأن الحياة لا تنبثق إلا من خلال الفداء، وهو مغزى نجده وراء معظم الأساطير التي ازدهرت في حضن الحضارات الزراعية القديمة».[1]

في قصيدة بعد الجليد[2] «يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، ويفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية» [3] وهي تنقسم إلى مقطوعتين، المقطوعة الأولى بعنوان عصر الجليد. فيها يبدو الفناء مسيطراً، ويتسرب الموت إلى كل شيء، ويصبح العصر عصر الجليد بما يحمل من برودة قاتلة. وكأن الشاعر يفيد من عصور الجليد التي كانت تغطي الأرض في فترات سابقة، فيموت كل شيء، حتى عروق الأرض لم تسلم من الموت، والأعضاء البشرية يبست. وهنا يتوجه الشاعر بالدعاء إلى إله الخصب، ذلك البعل الذي يفض التربة العاقر. فيحييها ويحيي الأرض أن ينجيهم، وينجي عروق الأرض من هذا العقم الذي حل بها، وأن يعيد الدفء إلى الموتى عبر هذا الجليد القاتل لكن كل ذلك لم يغير من الأمر شيئاً.

عبثاً كنا نصلي ونصلي
غرقتنا عتمة الليل المهل
عبثا نعوي ونعوي ونعيد
عبر صحراء الجليد

---

(1) مُحَمَّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٩٠.

(2) خليل حاوي، الديوان، ص ٨٥.

(3) المرجع السابق، ص ٨٥.

عندها يلجأ الشاعر ومن معه إلى الحب بما فيه من دفء ربما يتغلب على الموت نفسه وجليده الساحق، ويحاولون أن يغتصبوا الشهوة عله يفرخ من الأنقاض نسل جديد.

لكن الموت قد التهم كل شيء

بعد ذلك تأتي المقطوعة الثانية بعنوان بعد الجليد. وفيها تعمل الشهوة للحياة تحت أطباق الجليد، والحنين للحياة يسري إلى الموتى في القبور، فتحيا عروقهم الميتة، ويجري الدم المحرور فيها، وتظهر المعاناة من أجل البعث. فتهب أمم من العدم، وتنفض عنها عفن التاريخ واللعنة والغيب الحزينا، وتنفض الأسى الذي حجرها، وتحيا حرة، ويتسرب حب الحياة إلى هذه الأمم من ضفاف الكنج للأردن للنيل، فيصبح النسل قوياً يرث الأرض إلى الأبد،، وينتهي هذا المقطع بصلاة حارة إلى إله الخصب تموز أن يبارك هذا النسل العتيد «ويستخدم الشاعر الرموز الجنسية المألوفة في الأساطير القديمة، فالأرض أمرأة تعاني شهوة متأججة وتحن إلى الاتحاد بالذكر والعاشق المنتظر تموز هو الشمس والمطر والبذرة الحية والغلال والخمر، وهو الإله بعل الميت المنبعث واهب الحياة كما جاء في الأساطير، وما رغبة الأنثى وحنينها إلى الذكر وشوقها إلى وصاله سوى تأكيد لاستمرارية الحياة والانتصار على الشيخوخة والعجز والموت». (١)

هذا الصراع الذي دار بين عوامل الفناء وعوامل البعث قد انتهى لصالح البعث، وكأن الشاعر يقول إن هذه الأمم التي عاشت في عصور الظلام كثيراً وتخلفت عن ركب الحياة تحمل في أعماقها بذرة الخلود. وستأخذ مكانتها كأمم حية تسهم في بناء التقدم.

---

(١) ريتا عوض، خليل حاوي، ص ٤٢.

وقد استخدم أسطورة تموز كثير من الشعراء [1] مما أدى إلى انتفاء صفة الغموض عنها، فأصبحت أكثر ألفة للقارئ العربي من الأساطير الإغريقية. وقد يمزج الشاعر بين تموز والمسيح [2] وكلاهما رمز الفداء والتضحية وإن كانت قيامة المسيح تختلف عن بعث تموز، حيث نجد أن قيامة المسيح لا موت بعدها في حين أن بعث تموز يتلوه موت ثم بعث، وهكذا دواليك «إن إنبعاث تموز يتجدد مع حركة الصلو فهو أقدر على تصوير التفاؤل القريب في حين يكون الحديث متصلاً بظلامات الشعوب، وضرورة، وليس كذلك رمز المسيح. ثم أن رمز تموز لا يتصل بخطيئة أصلية وإنما يمثل قوة خصب مستوحاه من التصور البدائي، وليس له أية علاقة بإطار أخلاقي». [3]

وكثيراً ما يمتاح الشاعر من تراثنا الديني والشعبي والتاريخي رموزاً تقوم مقام الأسطورة فنطالع رموزاً مثل سدوم والمسيح ولعازر والأم الحزينة، ومُحَمَّد الأمين عليه السلام والخارجي والسندباد وشهرزاد، وشجرة الدر لأنه يرى أن «الأسطورة يجب أن تكون شعبية قائمة تنبعث من تربة حضارتنا، وأن يكون الشعب بوجه عام يعرف عنها الأحداث الكبرى». [4]

ولهذا يحسب له أنه لم يكدس قصيدته بالأساطير الغربية التي تنقطع صلة القارئ العربي بها، ويحتاج إلى كثير من الهوامش كي يقترب منها. وكثيرا ما يعمد إلى نسخ صوره استمداداً من الأسطورة بمعنى «تقديم التجربة في صورة رمزية، وقد كانت هذه الصورة أقدم صورة عرفها الإنسان، وماتزال حتى اليوم أصدق وأقرب

---

(1) سنتناول ذلك في الفصل السادس.

(2) انظر قصيدة حب وجلجلة، الديوان، ص ١٠٢.

(3) إحسان عباس، بدر شاكر، السياب في حياته وشعره، ص ٣٠٦.

(4) الآداب ع٢، السنة ١٨، فبراير ١٩٧٠م، ص٢٧٠.

صورة من صور التعبير».[1]

وقد انتبه شعراؤنا إلى هذا المنحى، واستخدموه في كثير من شعرهم، وحققوا لقصائدهم نجاحاً لا يستهان به، وأصبحت علامات على طريق تطور القصيدة العربية. وقد كان ذلك نتيجة تأثرهم بالآداب العالمية خصوصاً ت س إليوت، وإزراباوند« وربما كان إليوت في العصر الحديث هو أوضح شاعر إلتفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر نظرياً وعملياً. [2]

ولم يكن خليل حاوي بعيداً عن ذلك، فهو يقول في قصيدة لعازر ١٩٦٢م على لسان لعازر.

كنت ميتاً بارداً يعبر

أسواق المدينة

الجماهير التي يعلكها دولاب نار

من أنا حتى أرد النار عنها والدوار

عمق الحفرة ياحفار

عمقها لقاع لا قرار [3]

فعناصر الصورة حسية – الميت – أسواق – المدينة – الجماهير – دولاب – نار – الحفرة – الحفار ..إلخ.

كل هذه الأشياء حسية. لكن السياق الذي وردت فيه لا يسلمها إلى الحسية، وإنما يجعلها فوق حسية لأنها تستعصى على الاختبار الحسي، إذ ليس

---

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٢٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣٠.

(٣) خليل حاوي، الديوان، ص ٣٢٠.

من المعقول أن يعبر إنسان ميت بارد أسواق المدينة، ويرى الجماهير يعلكها دولاب نار، ويعجز عن فعل شيء من أجلها. ومن ثم فإنه يتمنى أن يعمق الحفار الحفرة كي يغيب تماماً عن هذا الوجود.

فقد اقتربت هذه الأشياء من منطقة الرمز، وجعلتنا نشعر بنفس الشعور الذي نشعر به عند تلقينا للأسطورة.

وهذه المقطوعة رغم حسيتها فإن أبعادها الفكرية واضحة، فالإنسان العربي في هذا العصر المتمثل في لعازر عاجز عن ممارسة الفعل، وبعثه أقرب إلى الموت منه إلى الحياة. ومن ثم فإن رغبته أكيدة في مواصلة موته. «وهكذا تستحيل التجربة أو الشعور وفقاً لمنهج الأسطورة إلى بنية وجودية حسية سرعان ما نستكشف لها أبعاداً فكرية ودلالات عقلية».[1]

---

(1) عز الدين إسماعيل، السابق، ص ٢٣٧.

الفصل الرابع

البناء الدرامي في شعر خليل حاوي

البناء الدرامي في شعر خليل حاوي:

يمكن القول بأنه بأثر من تعقد الرؤية الشعرية وما يرتبط بها من تجارب، وبأثر من تداخل الفنون الإبداعية وتداخل مقومات بعضها البعض ظهرت عناصر القصر ومقومات الدراما في كثير من قصائد الشعر الحديث والمعاصر.

«فحين أسهم المصطلح الوزني الجديد في تحرير القصيدة العربية من قيود الإنشاء، القديم. تمكن الشاعر من إدخال العنصر القصصي ثم الدرامي إلى بنية القصيدة، على نحو مختلف كثيراً عما كانت عليه القصة الشعرية أو الملحمة القديمة». [1]

ويعد الشاعر خليل حاوي من أهم الشعراء الذين تظهر البنية الدرامية واضحة في شعرهم، ومن أهم سماتها:

الصـــراع:

وقد يأخذ الصراع في شعر حاوي صوراً متعددة منها.

١- الصراع الفكري:

قد يأتي الصراع في شعر حاوي من أجل اختيار البديل الحضاري في عصرنا الراهن «فبعد عدة قون من السبات والجمود تبدو الحضارة العربية على أعتاب

([1]) غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ص١٨٥.

انطلاقة جديدة. هذه الانطلاقة تتحقق باختيار تاريخي للنموذج الحضاري المنشود». [1] وقد ظهر للمفكرين نموذجان حضاريان، هما النموذج الغربي والنموذج الشرقي، وقد بدا اهتمام النموذج الغربي بالمادة على حساب الروح، في الوقت الذي بدا فيه النموذج الشرقي يهتم بالروحانيات أكثر «والنظر إلى الشرق السحري على أنه (مجاز) متركب من الخيال والخرافة والأسطورة والتأمل أمر معروف وقد ثبت أركانه (الإستشراق) في المخيلة الغربية». [2]

وهذا ما سجله خليل حاوي في قصيدة البحار والدرويش، فالبحار في هذه القصيدة حاول تجربة النموذجين لكنه لم يقتنع بأي منهما فقد «طوف مع (يوليس) في المجهول، ومع (فاوست) ضحى بروحه ليفتدي المعرفة ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر فتنكر له مع (هكسلي) فأبحر إلى ضفاف (الكنج) منبت التصوف ... لم ير غير طين ميت هنا، وطين حار هناك. طين بطين!!» [3] ويوليس وفاوست وهكسلي كل هؤلاء نماذج للإنسان الغربي وحضارته، تلك التي رفضها البحار تماماً.

وضفاف الكنج منبت التصوف، والدرويش القابع هناك نموذج للإنسان الشرقي وحضارته، ذلك الذي حاول أن يختصر الكون كله في نظرة واحدة عميقة وشاملة، دون اهتمام كبير بحركة التاريخ والعلم، ومن ثم كان رفض البحار لها أيضاً. وكأن البعث المنشود الذي يريده الشاعر لأمته العربية يجب أن يعتمد على الوعي الكامل بمشكلتنا الحضارية تلك التي تحتاج إلى دمج النموذجين في تآلف بحيث يخرج مركب ثالث، لا يحمل صفات أي منها بمفرده، وإنما له ملامحه الخاصة

---

(1) ريتا عوض، خليل حاوي، ص٣٥.

(2) عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول التراث، ص٢٦٤.

(3) خليل حاوي، الديوان، ص٩.

به، رغم امتياحه من النموذجين معاً.

أما الأخذ بأحد النموذجين دون الآخر فالموت أهون منه، وهذا ما صرح به البحار للدرويش، حينما فضل الموت في البحار على أن يأخذ بأي من النموذجين منفرداً.

خلني ماتت بعيني

منارات الطريق

خلني أمضي إلى ما لست أدري

لن تغاويني المواني النائيات

بعضها طين محمي

بعضها طين موات

آه كم أحرقت في الطين المحمي

آه كم مت مع الطين الموات

لن تغاوين المواني النائيات

خلني للبحر، للريح، لموت

ينشر الأكفان زرقا للغريق

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينيه مات

لا البطولات تنجيه ولا ذل الصلاة [1]

([1]) خليل حاوي، الديوان، ص١٩.

وبهذا فإن خليل حاوي يعبر من خلال هذه القصيدة عن وجهة نظره في المعضلة. «لأن العمل الأدبي تعبير عن رؤية للعام، وعن طريقه للنظر والإحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات وأشياء والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا الكون (العالم)». [1]

٢- الصراع النفسي:

وأحياناً يأتي الصراع مع المجهول نفسه. في قصيدة عند البصارة [2] يدور صراع بين الشاعر والمجهول الذي يحاول أن يعرفه عن طريق البصارة، التي تحضر الجن كي يخبر الشاعر بما سيكون عليه حاله في المستقبل.

وعلى الفور نتذكر ماكبث في مسرحية شكسبير حينما أنبأته الساحرات بأنه لن يهزم حتى تتحرك غابة بريام، فيطمئن ماكبث، ولكن الجيش المنتقم حينما يمر على هذه الغابة يحمل كل فرد فيه أحد أغصان الشجر، وبذلك تتحرك الغابة، وينهزم ماكبث.

وكما يذهب كثير من أبناء الريف بل والمدن أيضاً إلى العرافة كي يستطلع الغيب، يذهب الشاعر إلى البصارة، ويستمع إلى الجن الذي حل فيها، فيخبره بمصير سوداوي ينتظره على ضفاف (كام) وبأن الفشل الذريع في انتظاره، وبأنه سيكون تمساحاً على شاطئ (كام) يطرد العلق الأصفر والذباب عنه وبأنه سيتحول إلى مهرج حزين يضحك الآخرين كما يفعل الحواة، فيروض الأفعى ويمشي حافياً على الجمر والإبر، ويتلهم الزجاج والحجر، ويخرج الحوريات من أكمامه فيسأله الشاعر:

---

(1) مجموعة باحثين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص١٧.

(2) خليل حاوي، الديوان، ص١٤٩.

ألا تراني غير تمساح

تراني شجرة مسمومة

صمت جحيم يغزل الجنون

مهرجاً حزين؟

فتكون إجابة الجني أشد قسوة مما كانت أو يخبره بأنه يراه كهفاً صامتاً في الصحراء، وأن تعاسته تتضاعف لكن الشاعر لا يستسلم لهذا الكلام ويسأله مرة أخرى:

ألا ألا تسمع صوتاً وصدى

يغري كهوف الصمت بالهزيج

كأنما جدرانها تحولت صنوج؟

ألا ترى ملء وريدي خمرة الشمس

عروقي ضجرة البهار

دمي يحيل الغصن الجاري

ثريات من العافية الخضراء والثمار؟

ألا ترى في فوهة البركان وجهي عاريا

والنار تجتر نعالي

ثم ترميها إلى السفوح

ودخنة من رئتي

دخنة نار ودم

تروي عروق الرب حتى ينتشي يبوح

في إصدار من الشاعر على أنه شيء في هذه الدنيا، ومواجهة ما يحاول الجني من بث عوامل الإحباط في نفس الشاعر، يمطر الجني بفيض من الأسئلة الأخرى، والتي يصب فيها الشاعر كثيراً من الصور التي تحمل الجني على الأعتراف به، وبأهميته في هذه الحياة، فيقـول:

ألا ألا تسمع صوتاً وصدى

يغري كهوف الصمت بالهزيج

كأنما جدرانها تحولت صنوج؟

يقوم تكرار الاستفهام بتحريض الجني، وخصه على الإستماع إلى صوت الشاعر وصداه. هذا الصوت يستدعي بيت المتنبي الشهير:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي   وأسمعت كلماتي من به صـــمم

كذلك فإن صوت الشاعر وصداه لا يسمع الأصم فقط، وإنما يمتلك التأثير على الجن، وعلى كهوف الصمت، فيجعلها تغني، وهنا نتذكر أسطورة أورفيوس اليونانية، والذي كان إذا غنى رقصت الأسماك في البحار، وتراقصت الأغصان، وانفعلت الكائنات الجامدة وغير العاقلة بغنائه. صوت الشاعر هنا يغري كهوف الصمت بالهزيج، بما للفعل يغري من مقدرة على جذب هذه الكهوف.

والشاعر يضيف الكهوف إلى الصمت، محدثاً فجوة في علاقة المضاف بالمضاف إليه، ليوحي بمدى تأثير صوته الشعري على أشياء يكاد يكون تأثرها بذلك مستحيلاً، ويتبعها بالجار والمجرور بالهزيج، فقد تحولت الكهوف الصامته إلى كائنات تهزج، بما لكلمة الهزيج من تداعيات جمالية، إذ توحي بفرط النشوة والسعادة، وكأن جدران هذه الكهوف تحولت صنوجاً تسهم في إبداع موسيقاها الخاصة، والشاعر يتحلل من أدوات الربط هنا. إذ من الطبيعي أن يقول تحولت

إلى صنوج، لكن الشاعر يقوم بجذب حرف الجر ليوحي بسرعة تحول هذه الجدران وتأثرها الشديد بصوت الشاعر.

ثم تأتي الموجة الثانية من الإستفهام:

ألا ترى ملء وريدي خمرة الشمس

عروقي شجرة البهار

دمي يحيل العفن الجاري

ثريات من العافية الخضراء والثمار؟

وقد أسهم تكرار الاستفهام في بث موجة أخرى، ورسم لوحة تصويرية، تحاول أن تظفر من الجني بالاعتراف بقيمته. وإذا كان الإستفهام في الموجة السابقة يستقطب حاسة السمع، فإنه في هذه الموجة يستقطب الرؤية.

والشاعر ينتزع من الطبيعة رموز الحيوية الدافقة، من خمرة الشمس، وشجرة البهار، وثريات العافية الخضراء والثمار.

هذه الرموز تقف في مقابل رمز العفن الجاري، وتتغلب عليه، بل وتحول إلى نقيضه من ثمار بهيجة. وقد أضاف الشاعر الخمرة إلى الشمس في قوله خمرة الشمس ليوحي بالحيوية والشباب والفتوة، ويشير إلى تاريخ قديم كان يرى في الشمس إلهاً قادراً على خلق هذا العالم، ويشير أيضاً إلى مفهوم حديث نسبياً يرى في الشمس مصدراً هاماً لحياة الكائنات.

والشاعر يحذف ألا ترى في السطر الثاني والثالث معتمداً على قوتها الدلالية من خلال السطر السابع، وليدخل إلى موضوعه مباشرة في قوله:

عروقي شجرة البهار

وقولـه:

دمي يحيل العفن الجاري

ثريات من العافية الخضراء والثمار؟

وينتزع من الطبيعة رمزاً هاماً من رموز الحيوية، فالبهار يكسب الطعام مذاقاً خاصاً. ويكتسب الدم هنا قدرة على تغيير العالم، وإبداعه، فيحول العفن الجاري إلى ثريات من العافية. وينهض وصف العفن بكلمة الجاري بدور مهم في إشاعة العفن، وقدرته الكاسحة، وتسربه في الكائنات، وفي نفس الوقت يدل على ما يقوم به دمه من دور مهم.

ويحذف الشاعر حرف الجر الذي يقوم بدور الربط بين الكلمات في قوله: يحيل العفن الجاري ثريات. فالطبيعي أن يقول إلى ثريات، ليدل على سرعة تحول هذا العفن إلى ثريات، وقوة هذا التحول، وفي نفس الوقت يتواءم مع الحذف في اللوحة السابقة، حينما قال تحولت صنوج هذا التحول يكون إلى ثريات بما لكلمة ثريات الجمع من إيحاء بالبهجة وكثرتها والشاعر يجعل هذه الثريات من العافية لكي تقف العافية في مقابل العفن، بما لها من نشاط في مقابل الكسل الذي يشيعه العفن. والشاعر يصف هذه العافية بأنها خضراء، لكي ينهض اللون الأخضر هنا بدلالة الخصوبة والحيوية. وعطف كلمة الثمار الجمع عليها يجسد هذا التحول في شيء مادي ملموس، مما يدل على ما لدم الشاعر من قدرة كبيرة على إبداع هذا الكون وتغييره.

بعد ذلك تأتي الموجة الثالثة:

ألا ترى في فوهة البركان وجهي عاريا

والنار تجتر نعالي

ثم ترميها إلى السفوح

ودخنة من رئتي

دخنة نار ودم

تروي عروق الرب حتى ينتشي يبوح

هنا تتكرر اللازمة ألا ترى التي يخاطب بها الشعر الجني لتكون محور إرتكاز ينطلق منها الشعر إلى هذه الموجة، وفيها نرى وجهه عارياً في فوهة البركان، وتكثر مفردات النار هنا – فوهة البركان – النار – دخنة نار – رمزاً للهيب الإبداع، ورمزاً للمطهر الذي يطهر الشاعر من أوشاب المادة التي تحاول أن تطفيء حميا إبداعه.

وهذه النار التي يحترق فيها تجتر نعاله – رمز القوى التي تقيده إلى الأرض – وترميها إلى السفوح، ومن هنا فإن قواه الروحية تصبح في أشد حالاتها، ويصل إبداعه – الذي يرمز إليه بقوله ودخنة من رئتي، دخنة نار ودم – إلى أصفى حالاته وأرقاها، هذه الدخنة تروي عروق الرب. ورغم أن النار لا تروي فإنها هنا ليست للنار التي تحرق، وإنما النارالمبدعة، إنها لهيب الإبداع الذي يرضي الرب، فينتشي ويبوح. والشاعر يحذف ما يتعلق بكلمة يبوح ليطلق لخيالنا العنان في تصور ما يبوح به الرب من أسرار العالم، ويمنحه للشاعر، وكأن الشاعر نبي يطلعه الرب على ما في هذا الكون من أسرار.

وتبدو – في هذه الموجة – أسطورة طائر الفينيق الذي يحترق في النار إلى أن يصير رماداً ثم يبعث مرة أخرى من خلال رماده المحترق. وهي أسطورة ترمز إلى البعث مرة أخرى. وهي من الأساطير التي أولع بها خليل حاوي، وأشار إليها صراحة في مقدمة قصيدته بعد الجليد، وإن كان قد أستخدم الوجه العربي منها،

والذي يتمثل في طائر العنقاء. وبذا يرمز الشاعر إلى أن إبداعه لا يأتي بسهولة، وإنما يحترق كثيراً من أجله.

لكن رغم ذلك تكون إجابة الجني بالنفي:

لست أرى

لكن الشاعر يصر على موقفه، فهو مؤمن بنفسه، وبأنه قادر على فعل شيء في هذا العالم رغم كل الإحباطات، فيقول:

إني أرى الطريق

عندها تخرس الأصداء، وتحترق الظنون، ويبدو الطريق أمامه واضحاً فيمضي فيه غير ملتفت إلى هذا الكلام الذي سمعه.

بل ويضحك من بصارة الحي، وما لفقه هذا الجني الساخر اللعين، وبذلك ينتهي الصراع بانتصار الشاعرضد هواجس المجهول التي كانت تخيفه. وقد بدأ الصراع متدرجاً من خلال الحوار بين الشاعر وبين الجني الذي حل في البصارة، ويأخذ هذا التدرج في الصعود حتى يصل إلى الوثب في النهاية ويصل إلى الذروة في قول الجني لست أرى.

لكن تأتي النتيجة التي تجعل الصراع يحسم لصاح الشاعر في قول الشاعر إني أرى.

وبذا يأتي الحل حينما تخرس الأصداء والبروق.

٣- الصراع الذهني:

وأحياناً يأتي الصراع بين الناي الذي يمثل عوامل الاستقرار والقناعة، والريح التي تمثل عوامل الثورة والتمرد.

في قصيدة الناي والريح في صومعة كيمبردج [1] يدور صراع عنيف في نفس الشاعر. هذا الصراع مصدره ما يشعر به الشاعر من قيود تحد من حريته، ورغبته في تجاوز هذه القيود. وقد تمثلت هذه القيود في رموز الناي من أم وأب وخطيبة، وناسك يطل على الشاعر من رأسه، والذي يرمز إلى ضميره كما يتمثل أيضاً في وضعه كطالب يضيع عمره الغض في سبيل اكتساب لقب يراه لا يغني عنه شيئا. وتمثلت رموز الحرية التي تحاول بكل قوة أن تكسر هذه القيود، وتخرج عليها في رمز الريح، ورمز البدوية السمراء التي يجعلها الشاعر معادلاً للعبارة الشعرية.

في المقطع الأول يثور الشاعر على وضعه كطالب في مكتبة مليئة بأكوام من الورق العتيق، «والورق العتيق هنا رمز لدروس الجامعة أي للعلم وتأثر الحضارة المتراكمة خلال التاريخ حتى العصر الحاضر. فالشاعر إذن يكتشف الحل في الهروب من الحاضر، وفي رفض العلاقات الحضارية ومكتسابتها ومشكلاتها». [2]

وتبلغ الثورة درجة عنيفة في المقطع الثاني، حيث يرى أنه يبيع حريته في سبيل لقب جامعي، ويرى ذلك نوعاً من الزنى، ومن ثم فهو يرفض أن يتحول إلى مومياء. لكن المقطع الثالث يأتي حاملاً صوت الناي بما يمثله من قناعة واستسلام، وشعور كبير بضعط القدر.

إبني وقاه الله، كنز أبيه
جسر البيت يحمل همنا هما ثقيل
العام خلف الباب يا بنتي يعود
غداً يعود إليك، بعض الصبر
سوف يعود والله الكفيل

([1]) خليل الحاوي، الديوان، ص١٦٧.

([2]) حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص ٣٨٧.

فالبيت يرى فيه كنزه ويرى فيه جسراً يعبرون عليه من الهموم إلى السعادة ومن التعاسة إلى النعيم، ومن ثم فلا تفريط فيه أبداً، وهم متأكدون من عودته مهما طالت غيبته، ولكن خطيبته قلقة. ومن ثم فهو يضمئنها، ومن هنا يظهر الصراع بين متعادلين تقريبا.

فليس من السهل أن يضحي الشاعر بأهله ولا بيته ولا خطيبته ولكن عوامل الثورة في نفسه عاتية.

بعد ذلك يأتي المقطع الرابع بعنوان الريح، رمز الثورة العاتية على هذا الواقع المتبلد الميت، الذي يمسك الشاعر بأصابع لا ترحم، فتظهر رغبة الشاعر الحارة في الانشقاق عن واقعه وعن جذوره المتبلدة، والدخول إلى عوالم الإبداع من أوسع أبوابها، فيرمز إلى العبارة الشعرية ببدوية سمراء بكل ما تحمله من خصوبة وحيوية وبكارة لم تتلوث بزخرفات المدنية الكاذبة.

وهنا نتذكر تفرقة المتنبي الشهيرة بين البدويات رمز الطهارة والفطرة والمدنيات رمز الصنعة المتكلفه.

ويقترب الشاعر من المدرسة الرمزية التي يطيب لروادها الحديث عن لحظات إبداعهم ويتجاوب هذا المقطع مع عبارة ما لارميه الشهيرة «يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشتق منها العبارة التي تصنع الوجود» والتي صدر بها الشاعر قصيدته.

«وليس ذلك دعوة للعودة إلى الجهل وإلى عهد القبيلة، كما يدل ظاهر الكلام وإنما هو عودة إلى اللفظة التي كانت في مرحلة أولى قائمة في التنفس والإنفعال ومرتبطة بوشائج حتمية ومبرمة في الوجدان إلى العهد الذي كانت فيه اللفظة الفعالية عاطفية، أو أنها كانت مع الحقيقة في وحدة تامة». [1]

---

(1) إيليا الحاوي، الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، ص٢٤٠.

هذه البدوية السمراء تختلف تماماً عن خطيبته، ففي الوقت الذي تظهر فيه الخطيبة استسلامها وانحيازها إلى الناي بما يمثله من قناعة، تظهر البدوية السمراء في حالة من العصيان لا يستطيع ترويضها إلا من يمتلك صبراً مثل صبر الجمل، ذلك الكائن القريب من الصحراء والذي يمتلك صبرا يليق بما تفرضه الصحراء من صعاب.

وإذا كانت الكلمات أو العبارة بالنسبة للإنسان العادي مروضة فإنها – كما يقول سارتر «بالنسبة للشاعر في حالة برية إنها بالنسبة للمرء العادي عرف وأدوات يستخدمها ثم يلقيها، ولكنها بالنسبة للشاعر أشياء طبيعية، تنمو نمواً طبيعياً على الأرض كالحشائش والأشجار». (1)

إذن فلحظة الإبداع هذه ليست سهلة وهي وإن كان فيها شطر من الموهبة التي تسقط ثمار الكلمات في السلال، ففيها الشطر الآخر من العرق الصبيب حيث ينبت الشوك في شقوق الأظافر، ويشتعل اللهب في الشفاه.

إذن «ليست القصيدة قذفاً عفوياً من حياة الشاعر النفسية» (2) وإنما هي معاناة، إذ أن هدف الشاعر النفاذ إلى أسرار الكلمة «وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى كل أسرار كلمة من الكلمات كما وضع ذلك بول فاليري». (3)

لكن كل هذه المعاناة محببة إلى نفس الشاعر، لأنها جزء من الخصوبة والحيوية التي لا يستطيع الإستغناء عنها، وهي تنتمي إلى رمز (الريح) الذي يمثل الثورة على كل مفاسد الحياة وخنوعها، و «هكذا تكف الكتابة في الحداثة الشعرية، عن أن تكون إلهاماً، هبة ربانية أو شيطانية، وتأخذ دلالتها في مفهوم الممارسة الشعرية

---

(1) كلمة سارتر مأخوذه من أحمد درويش في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص٥٥.

(2) أزيك أندرسون إمبرت، مناهد النقد الأدبي، ص١٤٢، ترجمة الطاهر حمد مكي.

(3) جان بول سارتر، ما الأدب، ص ٤٢، ترجمة مُحَمَّد غنيمي هلال.

كجهد وتسكية وإقناع، كفعل جسدي يسمح للمكبوت أن يتهيأ ويعود، يتفجر في النص وبالنص». [1]

هذه الريح لديها القدرة الخارقة على اقتلاع السياجات العتيقة، ولم لا وهي تمتلك جوع مبارد الفولاذ على حد قول الشاعر، ولديها القدرة على أن تعيد للتربة طهارتها وبكارتها الأولى كما كانت تهب في بدء الخليقة، ولديها القدرة على إقامة أعمدة قوية لبيوتنا، لا يستطيع أي شيء أن يفرق بيننا، وكما يقول:

أيصح عبر البحر تفسيخ المياه

فنحن من جنس واحد، وجذورنا متشابكة لا تنفصم، وهنا يظهر إيمان خليل حاوي بالوحدة العربية التي نذر حياته وشعره من أجلها.

وفي غمار هذا الإحساس الدافق بالثورة العاتية التي تكنس كل فاسد ومهترىء، يرى الشاعر الطاووس رمزاً لأصحاب الكلمة التي يزيفون الواقع في سبيل مكاسب مادية وأدبية يظنون بها سمو مكانتهم، وما يدرون أن العار يلفهم

وأرى أرى الطاووس يبحر

في مراوح ريشه

نشوان يبحر وهو في ظل السياج

ويظن أن الورد والشعر المنمق

يستران العار في تكوينه والمهزله

في صدره ثديان

ما نبتا لمرضعة

---

(1) محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ص١٨٦.

ولا للعانس المسترجلة

ثديان يأكل منهما عسلا

ويحصد منها ذهباً وعاج

هذا الطاووس المتألق لا يستحق من الشاعر أن يصلبه، لأن الصليب للشهداء فقط. ولأصحاب كلمة الحق الذين يموتون من أجلها.

لو يستحق صلبته

ما شأنه بصليب إيمان

يسوق لجلجلة

الشهادة تكون لأناس في مكانة المسيح عليه السلام أو يشبهونه، المسيح الذي تقبل أن يصلب في شجاعة نادرة على جبل الجلجلة، أما هذا الطاووس فلا يستحق أكثر من أن يطلب الشاعر من الريح رمز الثورة أن تكنسه إلى مزبلة التاريخ.

وكلت ريح الرمل

تعجنه بوحلة شارع أو مزبلة

بعد ذلك يأتي المقطع الخامس بعنوان الناسك ممثلاً للناي، فيطل من رأس الشاعر، ويسأله، ويذكره بأنه أهمل فرضه، وأن عليه ألا يتبع شيطان الثورة والشعر، لكن صوت الشاعر يأتي ممثلاً للريح قائلاً:

وحدي مع البدوية السمراء

كنت مع العبارة

في الرمل كنت أخوض

عتمته وناره

شرب المرارات الثقال

بلا مراره

من هنا لا يجد الناسك بدا من العودة إلى غرفة الآثار في رأس الشاعر من حيث أتى، وهنا يتغلب صوت الريح.

لكن المقطع السادس يأتي، فيظهر الشاعر في مكانه بالمكتبة ونتبين أن كل ما حدث كان صوراً تعبر رأس الشاعر.

صوراً يشوهها الدوار

أمي، أبي، تلك التي

تحيا، تموت على انتظار

الناسك المخذول في رأسي

يشده قواه ينهرني، أفيق!

بيني وبين الباب

صحراء من الورق العتيق، وخلفها

واد من الورق العتيق، وخلفها

عمر من الورق العتيق

وبذا تنتهي القصيدة، وقد انهارت فيه الثورة. «وينتصر الناي والناسك ويبدو الشاعر وقد استسلم للواقع، وعاد يقرأ ويطالع في الكتب والأوراق

العتيقة». [١]

لكن إذا انتهى الصراع بغلبة الناي الذي يمثل عوامل الثبات والإستقرار، فإننا نشعر أن الغلبة ليست نهائية تماماً أو مازال أوار الريح لم ينطفيء، وعلى الرغم من عودة الشاعر إلى حالته الأولى التي كان عليها في بداية القصيدة فإن احتمال ثورته مازالت قائمة، بدليل إصراره على وصف الكتب بأنها ورق عتيق يشبه الصحراء التي تقف حائلاً بينه وبين الباب، ووصف عمره الذي يبذله في سبيل قراءة هذه الكتب من أجل لقب «دكتور« بأنه عمر من الورق العتيق. كل هذا يحمل بذور الرفض لما يفعله، أو الثورة على الواقع الراسخ.

٤- الصراع الوجودي:

وأحياناً يأتي الصراع بين عوامل الفناء وعوامل الحياة كما في قصيدة بعد الجليد.[٢] وقد يأتي الصراع مع الزمن وما يجلبه من شقاء وموت للإنسان كما يتمثل في موقف أيبك، حيث يحاول أن يتغلب على عوامل الزمن بصبية جميلة صغيرة تمنح جسده النضارة كما نصحه طبيبه بذلك. [٣]

الحـــوار:

وهو من التكنيكات التي يستخدمها خليل حاوي، وهو «مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر». [٤] هو تكنيك مسرحي استخدمه الشعراء لإكساب القصيدة بعداً موضوعياً، وجعلها لا تسير في اتجاه واحد، و «إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل منه خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن

---

(١) إيليا الحاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، ص٤٩٩.

(٢) خليل حاوي، السابق، ص ٨٥.

(٣) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص ١٤٦.

(٤) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص ٤٢٢.

الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية، وتقوم مقام المؤلف (في الرواية) في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات». [١]

وقد استخدم خليل حاوي هذا التكنيك، فرأيناه في قصيدة البحار والدرويش يقيم حواراً بين البحار الذي يمثل المغامرة والحيوية الدافقة، وبين الدرويش الذي يمثل عنصر الثبات والقناعة بهذا العالم.

وفي قصيدة: عند البصارة يستخدم الشاعر هذا التكنيك فيقيم حواراً بينه وبين الجني الذي حل في البصارة، وقد حاول الجني يجسد للشاعر رعبه من المجهول فيطفيء رغبته في السفر إلى ضفاف كام.

لكن صوت الشاعر يأتي في النهاية معارضاً لكل ما حاول الجني بثه في نفسه.

كما ظهرت هذه التقنية في كثير من قصائد الشاعر الأخرى، ومنها قصيدة الرعد الجريح. [٢]

حيث رأينا المقطع الأخير منها عنوانه الأم والرفيق، فيأتي صوت الأم الثكلى تعيساً حزيناً على ولدها الشهيد.

ألأم

ولدي ضيعته ضيعت وحدي

درة الكون

وما يجدي ويجدي

---

(١) عبدالقادر القط، من فنون الأدب المسرحيه، ص٣٣.

(٢) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص٨٣.

ليت لي صوتاً يصيح

ليس عرساً وعريساً

ولدي ليس المسيح

ويدي ليت يدي تنبض

عنفاً وتزيح

بهجة الورد وعطره

العريس الغض

يغفو اليوم في هوة حفره

إن صوت الأم هنا يكشف عن شخصيتها، والشاعر يجري على لسانها كلاماً يتواءم مع طبيعتها، فليس فيما قالته ما يعد خروجاً على طبيعة الشخصية.

فمن طبيعة الأم الثكلى أن تشعر بضياع ولدها، وأن يأتي صوتها نادباً ابنها الذي أصبح رهين حفرة، وأن ابنها ليس المسيح الذي يفدي العالم بروحه كي يتطهر من خطاياه، إذ ما ذنب ابنها في كل ما حدث له، إنها تريد ابنها حيا، وإذا كان ابنها قد غادر الحياة فإن حياتها أصبحت جحيماً لا يطاق.

ومن هنا فإنها تتمنى أن تكون لها يداً عنيفة تزيح كل مظاهر الفرحة في عالمها لأن ابنها أصبح رهين حفرته.

أما صوت الرفيق فإنه يقوم بدور المعزي لهذه الأم الثكلى.

الرفيق

كان مرسوماً على جبهته

وسم الضحايا

دمه النار التي تحيي

عروقا يبست فيها الخطايا

وحراما أن يلبي

لسرير العرس غصات الصبايا

أمه الأرض دعته

لمصير يدعي من يصطفيه

فارفيق كان يرى في جبهة هذا البطل الشهيد وسم الضحايا، ويرى في دمه ناراً تحيي عروق الآخرين من أبناء وطنه الذين نسوا فكرة الجهاد أصلاً.

وإذا كان سرير العرس قد دعا هذا البطل فإن أمه الأرض دعته في نفس الوقت فلبى نداء أمه الأرض.

كل هذا الكلام ليس غريباً على شخصية المتحدث إذ «إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن الشخصية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة أي أبعاد شخصيته الثلاثة: المادية أو الجسمانية والاجتماعية والنفسية فنعرف منه ما هو، ويوحي إلينا بما عسى أن يصير عليه في المستقبل». [1]

فمن الناحية الجسمانية يتبدى من خلال هذا الحوار أن المتحدث يتمتع بحالة جسدية سليمة وصحيحة، فهو في مرحلة الشباب لأنه رفيق للشهيد الذي تبكيه أمه الثكلى، ومن الناحية الاجتماعية نشتم في حديثه أنه غير متزوج، بل باع روحه للفداء، فقد رأى أنه من الحرام أن يلبي الإنسان نداء سرير العرس في الوقت الذي تناديه في أمه الأرض.

---

(1) لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ص٤١٧.

أما من الناحية النفسية فإن هذا الحوار يكشف عن طبيعة نفسية قوية تصر على الشهادة وتراها غاية الغايات، وان من يحصل عليها فهو من المصطفين الأخيار.

بعد ذلك يأتي صوت الأم

كنت أما أرضعت

ما حملت أحشاؤها العذراء

من صلب أبيه

فالأم ترد على الرفيق الذي يرى أن الأم الحقيقية وهي الأرض قد دعت ابنها الشهيد لمصير يدعي من يصطفيه وتقرر أنها هي الأم التي حملت وأرضعت وربت، وهي أحق به.

لكن صوت الرفيق يأتي قائلاً:

أنت أم، أنت أم للرفاق

فهنا صوت الرفيق يأتي مؤكداً لها أنه إذا مات لها ابن واحد فإنها أم لكل رفاق جهاده وكفاحه من أجل الحرية.

وهنا نجد الحوار يأتي مركزاً، مقتصداً في الكلمات، خالياً مما يجعل الفن يبدو مترهلاً مسطحاً لأن «الفن ميدان انتخاب يجب فيه التنخل والتدقيق وليس فيه مجال للنقل الفوتجرافي». [1]

لكن صوت الأم يأتي في النهاية رافضاً لهذه التعزية بل يراها نوعاً من النفاق.

([1]) لاجوس أجري، مرجع سابق، ص٤٢٠.

الأم

وحده ضيعته، ضيعت وحدي

درة الكون

وما يجدي ويجدي

«أنت أم، أنت أم للرفاق»

كان ياما كان

والتعزية الحرى لها في كبدي

طعم النفاق

فأبعاد شخصية الأم تتبدى من خلال حوارها، كما تبدت شخصية الرفيق أيضاً. فمن الناحية الجسدية نشعر أن هذه الأم ليست في مرحلة القوة الجسدية المكينة. ومن الناحية الاجتماعية هي أم ثكلت ولدها، ومن الناحية النفسية يظهر الحزن الشديد في حوارها.

وبذا يظهر الحوار كتقنية تتكشف من خلالها أبعاد الشخصية.

تعدد الأصوات:

وهو تكنيك مسرحي وروائي استعاره الشاعر المعاصر كي يكسب قصيدته لوناً من الموضوعية.

«يقول باختين إن الرواية عمل يتسم بتعدد الأصوات فيه، والصوت لدى باختين لا يقتصر على المستوى اللغوي بل يتضمن أيضاً الإنتماء العقائدي والسلطة في المجتمع، ويشير ماكهيل **Machale** إلى استخدام آخر للكلمة لدى عالم الظاهراتية البولندي رومان إنجاردن الذي يقول بأن العمل الأدبي تتعدد فيه

كذلك الأصوات الأنطولوغية أي المتصلة بالنظرة إلى الوجود عامة». [1]

وقد استخدم خليل حاوي هذا التكنيك، فنرى في قصيدة وجوه السندباد[2] صوت الشاعر نفسه، وصوت حبيبته، وصوت صاحبته في الفندق الريفي، وصوت قرينته، أو صديقه الذي يسول له الانتحار بإلقاء نفسه في الماء.

صوت الشاعر الذي يقص مغامراته المتعددة عن طريق عملية ارتداد كبيرة حين تلاقى بعد غربته مع حبيبته، فوجدها مازالت تنظر إليه على أنه لم يتغير منه شيء، مما أدى إلى عودته بخياله إلى الوراء فرأى مغامراته المتعددة، ثم أفاق، فوجد حبيبته تنظر إليه.

وصوت حبيبته الذي يؤكد للشاعر أن وجهه الطيب مازال على حاله بل إن رائحته، والدفء المنبعث من جسده كما هو.

أما صوت قرينته أو صديقه المتوالد من نفسه، فإنه يصحب الشاعر إلى الجسر، ويغريه بإلقاء نفسه في الماء، زاعماً له أنه بذلك يأمن شر الزمن، وتعود لوجهه غوى سمرته الأولى المهيبة.

بعد ذلك نسمع صوت الشاعر من خلال غيبوبة كبيرة، يرى فيها الأشياء قد أنحلت إلى ضباب.

ويتخيل أنه في عتمة قبو مطمئن في باطن الأرض، ثم يفيق من غيبوبته تلك على وجه حبيبته الناظر إليه، فيطلب منها أن تتحد به كله عله يأتي طفل – رمز البعث المنشود – من خلال أنقاضهما يتغلبان به على الزمن.

---

(1) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٦٩.

(2) خليل الحاوي، الديوان، ص ١٩١.

ونجد تعدد الأصوات في قصيدة شجرة الدر [1]، فيطالعنا صوت الجلاد الذي يمتلك شجرة الدر، ويصليها عذاباً شديداً، يترك آثاراً واضحة على جسدها ولكن نضارة الجسد سرعان ما تمحو هذه الآثار.

ونسمع صوت شجرة الدر معجبا بجسدها

ولعله جسد تحدر من

صفاء الكون قبل الأزمنة

وتقص علينا بعض مالاقته أثناء بيعها في سوق الجواري، ثم يتدخل صوت الشاعر ممارساً دور الجوقة يقول:

تختال في المرآة

عارية تطل ولا تطال

ثم يأتي صوت شاعر الخلافة في خلوته ناعياً على شجرة الدر فقدها للحب رغم وصولها إلى الرئاسة العليا.

بعد ذلك يأتي صوت شجرة الدر حينما تقرر أن تستعين ببطل حليف – متمثلاً في أيبك – ربما لا تطمئن إليه ولا يطمئن إليها.

في غفوة الذنب الذي

لا يطمئن إلى أخيه

ويأتي صوت طبيب أيبك يحمل بشارة لسيده مضمونها أنه في الإمكان التغلب على عوادي الزمن البادية في شيبه باتخاذ زوجة شابة تلهبه النضارة.

وأخيراً يأتي صوت شجرة الدر مرة أخرى مبيناً لنا حقدها الرهيب على

(1) خليل الحاوي، من جحيم الكوميديا، ص١١٧.

أبيك، وقتلها له، وحزنها عليه، ومصوراً وحدتها القاتلة، وينتهي بخروج روحها تحت ضرب النعال الكثيرة لجواري القصر.

وبذا يظهر دور هذا التكنيك في منح القصيدة لوناً من الموضوعية حرص النقاد على الإشارة إليها. فقال إليوت قولته المشهورة «إن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية وإنما هروب منها». (١)

الجوقة أو الكورس:

لقد ظهر دور الجوقة واضحاً في المسرحية الإغريقية القديمة، إذ كانت عبارة عن جماعة من المنشدين يقومون بالتدخل لشرح الأحداث والتعليق عليها، ويقوم دورهم بفرض بعض الخصائص على بنية العمل الأدبي، «حيث يدخل في لحمة عضوية مع العمل ولا يقف عند حدود الفاصل أو دور الشاعر أو حتى التعليق وإنما يمتد ليشارك في مسار الحدث وتطوره». (٢)

ويعد هذا التكنيك من التكنيكات المسرحية الهامة. لذا «فقد استعار الشاعر المعاصر وظيفة الكورس هذه في بعض القصائد ليكون بمثابة صوت خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجري وفي بعض القصائد كان الشاعر نفسه يقوم بوظيفة الكورس فيعلق بصوته الخاص على بعض الأحداث أو الأفكار التي يتألف المحتوى العام في القصيدة».(٣)

وقد استخدم الشاعر خليل حاوي هذا التكنيك في قصيدته شجرة الدر، فبعد أن تصل أحداث القصيدة بشجرة الدر إلى أن تنتقل في رحلة تعسة إلى أن

---

(1) **Group of authors the norton anthology of English Literature. Page 1813.**

(٢) تيسير عبدالجبار عبدالرازق الآلوسي، تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية، ص٢٨.

(٣) علي عشري زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢١١.

تصل لوادي النيل، بل وتصبح جارية الخليفة.

نرى صوت الشاعر يتدخل ممارساً دور الجوقة، فيقـول:

تختال في المرآة

عارية تظل ولا تطال

وتروح تنبحها الحواس الخمس

في شبق الرجال

فتحيله دمع الشموع

يضيء في ورع يولده المحال

تختال في در يشيع بريقه

في بهجة الخز المرصع والحرير

تختال في الإيوان

عامرة وضامرة عنيفه

تلهو وتمرح حين تعتصر الأجير

ينهار حيث تكومت

أعصاب سيده الخليفة

لقد كان لصوت الشاعر الذي يمارس دور الجوقة أهمية بالغة هنا. رأينا من خلاله كيف يكون الجسد الفذ أداة قاسية للفساد الذي يظهر في قصور الخلفاء. والذي يريد الشاعر بدوره أن يكون رمزاً لفساد السلطة في العصر الحاضر، تلك السلطة التي يتحكم فيها جسد المرأة.

وإذا كان الجسد في نضارته تعبيراً عن حيوية الفطرة، وبراءتها فإنه هنا يأخذ وضعاً معكوساً، حينما يتحول إلى أداة للشهوة الغاشمة التي تؤدي في النهاية إلى وضع سيء للدولة.

ويلتقط الشاعر صورة قاسية كثيراً ما تحدث في هذه القصور الباذخة، حيث يأخذ الأجير مكان سيده الخليفه من جسد شجرة الدر. وحينما تعتصره ويقضي شهوته ينهار ويسقط في نفس المكان الذي ينهار ويسقط فيه الخليفة بعد قضاء شهوته.

الارتـــداد:

وأحياناً يقوم الشاعر بالعودة من اللحظة الحاضرة إلى لحظة ماضية تكون أكثر ثقلاً في نفسه، ولا علاقة لها بالحاضر.

في قصيدة وجوه السندباد [1] نرى القصيدة تقوم على عملية ارتداد كبيرة ونعرف مغامراته من خلال هذه العملية، فحينما عاد الشاعر السندباد والتقى بحبيبته لاحظ أنها مازالت ترى فيه عاشقها البرئ ذا الوجه الطري على الرغم من أن وجهه لم يعد كما كان عليه، وإنما تركت التجربة فيه بصمات واضحة لا سبيل إلى إنكارها.

فيعود الشاعر بخياله – مستخدما المونولوج الداخلي أو الصوت الصامت – إلى الوراء.

ويبدأ من اللحظة التي فارقها فيها. وأصبح غريباً في بلاد غريبة، ويعرض شريط ذكرياته المليء بالمغامرات التي تركت آثارها واضحة عليه، والتي عجزت حبيبته عن رؤيتها لأنها تحبه من كل قلبها فهي رومانسية في حبه، ومن المعروف أن

---

(1) خليل الحاوي، الديوان، ص١٩١.

«المحبوب في الحب الرومانسي ليست له صورة دقيقة عند الطرف الآخر، لأنه يراه من خلال هالة من الضباب الباهر». [1]

وتستمر عملية الإرتداد إلى أن يفيق الشاعر على وجود حبيبته فيطلب منها الاتحاد معه عله يفرخ من أنقاضهما طفل جديد رمز الإنبعاث العربي المنشود الذي ولع الشاعر بالتبشير به.

المونولوج الداخلي:

وهو من التكنيكات التي يستخدمها حاوي في شعره «ويعرف دوجاردين (المونولوج الداخلي) بأنه وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق... وبأنه (التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور)». [2]

وقد استخدم خليل حاوي هذا التكنيك كثيراً فقصيدة وجوه السندباد [3] عبارة عن مونولوج كبير.

وفي قصيدة لعازر ١٩٦٢م [4] نرى هذا التكنيك سواء على لسان الزوج أو على لسان الزوجة.

وفي قصيدة جحيم بارد [5] يستغرق المونولوج القصيدة كلها وهي على لسان فتاة من فتيات الليل. وهي تبدأ بقولها:

ليتني مازلت في الشارع أصطاد الذباب

---

(1) برتراندرسل، الزواج وأخلاقيات الجنس، ص٥٤، ترجمة نظمي لوقا.

(2) رينيه ويلك أوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٩٣، ترجمة محيي الدين صبحي.

(3) خليل الحاوي، الديوان، ص١٠٩.

(4) خليل الحاوي، الديوان، ص ٣٠٧.

(5) خليل الحاوي، المرجع السابق، ص٤٣.

فهذه الفتاة تمر بجحيمين، كل منهما لا يطاق.

الجحيم الأول: حينما كانت في الشارع تمارس الغواية، وتصطاد من يعن لها، أو تكون درباً للذئاب البشرية الجائعة.

الجحيم الثاني: حينما خلصها أحد الشيوخ الأثرياء من حياة الإثم، وتزوجها ووفر لها الملبس والطعام والسكن، لكنها فقدت معه الحب، وحرارة التجربة.

فيظهر – عن طريق المونولوج – ندمها، وتتمنى الجحيم الأول لأنه أهون كثيراً من الجحيم الثاني.

وقد ظهر ذلك من خلال «ليتني« التي تدل على تمن التخلص من الوضع الحالي والذي يضغط عليها بشدة، ثم تسلط الضوء على حياتها السابقة، حينما كانت كل حياتها في الشارع، وهي تستخدم كلمة الشارع معرفة وكأنها تعرفه جيداً.

ويأتي الفعل أصطاد بما يوحي به من مهاراتها في اصطياد الآخرين وكأنهم فاقدو العقول بالنسبة لها. وهي لا تتورع عن تسميتهم بالذباب بما توحي به هذه الكلمة من حقارة. ثم تقول بالعطف بين أشياء حسية متباعدة في قولها، أنا والأعمى المغنى والكلاب، هذه الأشياء الحسية المتباعدة تنتظم مع دلالة الشارع في السطر السابع، إذ إن الشارع يتسع لمثل هذه الأشياء الحسية التي تتواءم فيه، فهو يتسع لمثلها من بائعات الهوى والمتعة أو يتسع للأعمى المغنى المتسول، ويتسع للكلاب الجائعة التي تبحث عما يقيم أدرها. وقد كان للمكان – الشارع – دور كبير في إبراز هذه الكائنات الحسية التي تحمل في طياتها إشعاعات تجريدية كبيرة، حيث تصور حياة الفقر والرذيلة بصورة واضحة، وهنا نتبين «أن نموذج

العطف النحوي بين مجموعة من العناصر الحسية – المتباعدة في حقولها الدلالية – يقوم بتوليد مستوى تجريدي غائر». [1]

ثم تقـول:

ليته ما لمني من وحلة الشارع

ما عودني دفء البيوت

ويداً تمسح عاري وشحوبي

ليت ما سلفني ثوباً وقوت

وهي تعترف بأنها نعمت معه بعض ليلات. لكن ذلك لم يستمر، إذ سرعان ما أصبحت الحياة قاسية معه، لأنها أقرب إلى الموت منه إلى الحياة، ومن ثم فقد شاع في البيت مناخ القبر بكل قسوته.

شاع في البيت مناخ القبر دلف

عتمة ريح حبيس وسكوت

بركة سوداء يطفو في أساها

وجهه المر الترابي الصموت

وعن طريق الإطناب الذي يذكر الخاص بعد العام يظهر مناخ القبر بصورة واضحة، فقد ذكر الشاعر مناخ القبر، وهو شيء عام مجمل، وبعد ذلك يقوم بذكر الخاص، وتفصيله. فقد بدا مناخ القبر في :دلف وعتمة، وريح حبيس وسكوت...إلخ.

وقد اعتمد الشاعر على المونتاج فيما سبق ليبين مناخ القبر الذي شاع في

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢٣٠.

البيت. حين اختار بعض اللقطات ووضعها بجانب بعض ليخلص إلى النتيجة المبتغاه.

من هذه اللقطات دلف وهي الحركة البطيئة التي يتحركها الشيخ، ومنها أيضاً عتمة حيث يتعطل الإبصار، ومنها الريح الذي يصفه الشاعر بأنه حبيس، حيث أسهم هذا الوصف في إشاعة الجو الذي يكون عليه القبر.

ومنها أيضاً العطف بكلمة سكوت التي تدل على صمت القبور، كما أن منها هذه اللقطة التصويرية لوحة هذا الزوج الذي ينتمي لعالم الموت من خلال إلحاق بعض الصفات المتباعدة والتي تشع في نفس الوقت دلالة متشابهة مستغلاً تقنية تراسل الحواس، وذلك في قوله وجه المر الترابي الصموت.

ومن ثم فإنها تتمنى الحياة لهذا البارد المشلول، أو الموت، بل تتمنى أنها لم تجئ معه أصلاً.

ليت هذا البارد المشلول

يحيا أو يموت

ليته!

ياليت ما سلفني دفئاً وقوت

المونتاج:

«والمونتاج هو تعاقب الصور على نحو خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة، وهذا بالضبط ما يفعله الشاعر المعاصر، إذ يلحق الصورة بالصورة أحياناً على نهج سريالي».[1]

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص٤١.

يقول حاوي في قصيدته لعازر ١٩٦٢ على لسان زوجة لعازر:

جارتي يا جارتي

لا تسأليني كيف عاد

عاد لي من غربة الموت الحبيب

حجر الدار يغني

وتغني عتبات الدار والخمر

تغني في الجرار

وستار الحزن يخضر

ويخضر الجدار

عند باب الدار ينمو الغار، تلتم الطيوب

عاد لي من غربة الموت الحبيب

زنده – من بيلسان حول خصري

زنده – يزرع نبض الوردة

الحرا بعمري [١]

فالشاعر يضع لقطات تصويرية مختلفة بطريقة مونتاجية ليثير إحساسات بالفرحة التي ملأت قلب زوجة لعازر.

فهو يلتقط لقطة تصويرية لها وهي تنادي على جارتها، وتخبرها بعودة حبيبها من غربة الموت.

---

(١) خليل الحاوي، السابق، ص٣٢٤.

ومن هنا فإن السعادة ترتسم على جميع الأشياء من حولها، فحجر الدار يغني، وعتبات الدار أيضاً، والخمر تغني في الجرار، وتعود الحيوية والنضارة إلى كل شيء من حولها. ومن هنا فإن الطيوب تلتم، وينمو الغار عند باب الدار فرحاً بعودة الحبيب.

يرصد الشاعر كلمة الحبيب للقافية، ويقيم فصلاً بين الفعل والفاعل، إذ تتقدم شبه الجملة (من غربة الموت) على الفاعل (الحبيب) لأن الزوجة تريد أن تتخلص من منغصات تجربتها أولاً، وتجعل كلمة الحبيب في نهاية الجملة لتأخذ راحتها في التلذذ بذكرها دون منغصات كان من نتيجة هذه العودة عودة الخصوبة إلى كائنات الطبيعة، وكأن زوجها رمز من رموز الخصب المنتشرة في التراث.

إذ بعودة إله الخصب تبعث معه الطبيعة، وتتجدد الحياة، وهنا نرى حجر الدار يغني، ويخلع الشاعر الصفات الإنسانية على الكائنات الجامدة، واختيار حجر الدار بالذات للعلاقة الوثيقة التي تربط الإنسان بحجر داره، إذ إن الحجر في بيوت البسطاء، يوضع خلف الباب لكي يحكم غلقه، وربما يستخدم في طحن الغلال. هذا الحجر يفرح بعودة الزوج، رمز حياة الدار وحمايتها. بل وعتبات الدار، وهي أول ما يمر عليها الزوج العائد من الموت تغني، والخمر تغني في الجرار. وتأخذ كلمة تغني مركز الثقل فيما سبق بما لها من دلالة الإنطلاق والفرح.

وستار الحزن يخضر

ويخضر الجدار

هنا تأخذ كلمة يخضر مركز الثقل والشاعر يستخدم اللون الأخضر رمزاً للخصوبة والحيوية، ورمزاً للفرح بعد الحزن، ولا يقتصر بعث الحياة مع الزوج العائد من الموت على ذلك فقط وإنما، عند باب الدار ينمو الغار، تلتم الطيوب،

فنبات الغار ينمو عند باب الدار، وتقديم شبه الجملة هنا ينهض بتأكيد دلالة التخصيص.

وتتحول الدار إلى بؤرة بشعة بدلالة فرحة المكان، وربما ترمز الدار هنا إلى الزوجة نفسها أو إلى جسدها وتكرر الزوجة جملة:

عاد لي من غربة الموت الحبيب

تأكيداً لفرحتها الكبيرة بالعودة، وتلذذاً بترديد هذه الجملة العزيزة عليها. ثم تجيء لقطة مليئة بالحنان والود حين تخبر جارتها أن زند حبيبها يلتف حول خصرها برقة متناهية وكأنها بيلسان. ورغم رقة زنده فإن حرارته دافقة، هذه الحرارة تنسجب على عمرها الذي كان من قبل عودة الزوج بارداً مقيتاً.

وقد اختار الشاعر لقطات تحمل في طياتها بذور الحياة المتجددة. وهذه اللقطات التي تتعاقب على نحو خاص تسهم في إثارة شعور الفرح الذي ينزع الشاعر إلى بثه في المتلقي.

المفارقة التصويرية:

وهذه الوسيلة موجودة بكثرة في شعر خليل حاوي.

يقـول: في قصيدة قطع اللسان [1]

خلع الرمح سنانه

بين كفي خارجي

قطع الفلس لسانه

فالخارجي الذي كان يقاتل دفاعاً عن مبادئه ولا تستطيع قوة في العالم مهما

---

(1) خليل الحاوي، من جحيم الكوميديا، ص٦١.

كان خطرها أن تزحزحه عن موقفه الذي يؤمن به، نراه الآن يتخلى عن كل مبادئه مقابل المال الذي قطع لسانه عن قول الحق، والرمح الذي كان يقاتل به يخلع سنانه بين كفيه فلا داعي للحرب إذن. بعد ذلك يأتي الشاعر بالصورة المقابلة للصورة السابقة وهي صورة الخارجي قبل أن يبيع قضيته

بعد ذلك يقوم الشاعر بعملية ارتداد ترينا ما كان عليه هذا الخارجي قبل أن يبيع قضيته.

كان يمشي مرحا

يزهو ويلهو وينام

نوم طفل

يجتني من جنة ما يشتهيه

حيث لا تفزعه

أظفار جني كريه

فالخارجي قبل أن يبيع قضيته كان ضميره مرتاحاً لأنه في جانب ما يؤمن به. لذا فإن نومه كان هادئاً، لا يؤرقه شيء، وكان يحلم دائماً بالجنة التي وعد المتقون ويقول الشاعر:

كان قبل اليوم

نمراً يتقي طعم الحرام

يتقي منقار نسر

ينهش الأكباد في طبع اللئام

فالمفارقة التصويرية التي اعتمد عليها الشاعر هنا توجد بين زمنين، زمن ماض

كان فيه الخارجي يراقب ضميره قبل كل شيء، وينطلق من مبادئه التي يؤمن بها، وزمن حاضر باع فيه كل قضيته مقابل المال. وبذا يظهر الفرق واضحاً بين خارجي الزمن القديم، وخارجي هذا العصر بين الخارجي في أزهى عصوره، حينما كان يدافع عن مبدأ، وبين الخارجي الآن الذي باع قضيته مقابل حفنة من المال.

وفي قصيدة البحار والدرويش يقيم الشاعر مفارقة تصويرية بين نموذجين، نموذج البحار بما يرمز إليه من حب المغامرة والكشف ونموذج الدرويش بما يرمز له من القناعة والرضا.

وتظهر المفارقة التصويرية في القصيدة بين الحضارة الغربية، التي يطلق عليها الشاعر طيناً محمي، والحضارة الشرقية التي يطلق عليها الشاعر طيناً موات.

وفي قصيدة نعش السكارى يقيم الشاعر مفارقة تصويرية بين واقع مغنية عجوز متورطة في الإثم، في الوقت الذي تتشدق فيه بالطهر والعفاف، وتغني العذارى وصبابات العذارى.

الفصل الخامس

الموسيقى فى شعر خليل حاوى

الموسيقى في شعر خليل حاوي:

«يعد الشكليون وأصحاب النظريات الموضوعية الموسيقى وإيقاع الكلمات أقوى عناصر الجمال في الشعر». [1] حتى أن بعض المذاهب الأدبية ربطت ربطاً وثيقا بين الشعر والموسيقى. وقد كان أقصى طموح المدرسة الرمزية أن تجعل الشعر كالموسيقى، وهي من العناصر الأساسية في الشعر، ومن العسير حقاً التخلي عنها تماماً.

والحقيقة أن «الإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، فضلاً عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الإستخدام العادي». [2]

وتناول الموسيقى في الشعر يتم عبر محورين هامين الأول يتمثل في الموسيقى الخارجية، وتظهر أهم ملامحها في الوزن وما يتعلق به من قضايا مثل إحصائية البحور، والمزج بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، والخلط بين تشكيلتين مختلفتين للبحر الواحد، وعلاقة ذلك بالدلالة. كما تعد القافية من أهم سمات الموسيقى الخارجية.

---

(1) د. صلاح رزق، أدبية النص، ص ٢٢١.

(2) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري «بنية القصيدة«، ص ٧١، ترجمة محمد فتوح أحمد.

أما المحور الثاني فيتمثل في الموسيقى الداخلية، ويتم فيه التركيز على دراسة المادة الصوتية، إذ أن «أصوات الأبجدية متعددة المخارج، مختلفة في تصنيفها العلمي، فمنها المهموس و المجهور ، والشديد والرخو، والمطبق والمنفتح...إلخ ومن الطبيعي أن تختلف الإمكانات والأثار والوظائف المترتبة على هذا التوصيف، وإذا كان ذلك شأنها حين انفرادها، فإن اقتران بعضها ببعض يترتب عليه شدة هذه الاختلافات، واستحداث مشكلات واختلافات جديدة تترتب على التقارب أو التباعد في المخرج، والائتلاف في النطق والجرس، وافتقاده وربما اقتناعه». [1]

ومن هنا فإن دراسة الجناس الصوتي، والمقطع الصوتي، والنبر، والتنغيم أو الأصوات المجهورة والمهموسة تكتسب أهمية خاصة تكشف عن ثراء البنية الإيقاعية، وأثر ذلك على البنية الدلالية للعمل ككل.

الــوزن:

من مجموع ٣٦٢١ سطراً هي كل ما تضمنته خمسة دواوين شعرية للشاعر خليل حاوي نجد الإحصائية التالية:

البحـر	العـدد	النسبة المئوية
الرمـل	٢٠٥٧	%٥٦.٨٠٧٥١
الكامـل	٩٨٢	%٢٧.١١٩٥٨
الرجـز	٥٧١	%١٥.٧٦٩١٢
البسيط	١١	%٠.٣٠٣٧٨

من خلال الجدول السابق يتضح لنا غلبة وزن الرمل على باقي الأوزان،

(1) د. صلاح رزق، أدبية النص، ص٢١٥.

ويتضح أيضاً قلة عدد البحور التي دار فيها شعر الشاعر. فهي أربعة أبحر هي: الرمل والكامل والرجز والبسيط، بلإن البسيط في حكم المعدوم لأنه لا يتعدى أحد عشر سطراً بنسبة ٠.٣٠٣٧٨% وهي نسبة ضعيفة جداً.

ولا شك أن خمسة دواوين شعرية كاملة تدور كلها حول ثلاثة أبحر فقط تقريباً من الأبحر ذوات التفعيلة الواحدة. تثير توقف القارئ عندها.

والأبحر الثلاثة التي استخدمها خليل حاوي من ذوات التفعيلة الواحدة، ووحدات هذه الأبحر صورة واحدة مكررة والحقيقة أن «العلاقة القائمة على التكرار الخالص هي أوضح العلاقات وأبسطها، وهي من العوامل التي تؤدي إلى وضوح الجرس وبساطته، بعكس العلاقة القائمة على الإختلاف التام». [1]

وإذا كان الرمل وحده يبلغ ٥٦.٨٠٧٥١% فإن ذلك ينبغي ألا يمر بسهولة، وإنما يحتاج إلى تفسير وعلى الرغم من أن محاولة ربط البحر بالدلالة – بصفة مطلقة – يقلل منها الواقع الشعري لأن «مايسمى (بالبحر ليس تكويناً واحداً، بل هو اسم يدل على تكوينات متعددة يختلف أحدها عن الأخر قليلاً أو كثيراً». [2] فإن كثيراً من النقاد أشاروا إلى بعض العلاقات التي قد تنشأ بين البحر ومعنى معين.

فالطيب المجذوب يرى في بحر الرمل منخوليا أي هذا الضرب العاطفي الحزين من غير ما كآبة، ومن غير ما وجع تجعله صالحاً للأغراض الترنيمية الرقيقة والتأمل الحزين.

ونظرة في القصائد التي جاءت على بحر الرمل عند خليل حاوي، تعطينا

---

(1) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص١١٩.

(2) علي يونس، السابق، ص١١٦.

انطباعاً بوجود تيار عاطفي حزين يمر بها، ويغلب عليها التأمل الحزين.

ولنأخذ مثالاً من ديوانه الرابع الرعد الجريح. ولتكن قصيدة الأم الحزينة [1] حيث يرمز بها للأمة العربية التي لم تشيع مسيحاً واحداً بل شيعت ألف مسيح ومسيح.

فهذا التأمل الحزين يبدو واضحاً فيها، فهاهو وجه الله يبدو للشاعر صحراء قاحلة. وصمتاً لا يبالي بما يحدث على أرضه المقدسة، فالعناية الإلاهية لا تتدخل كي تنقذ الأم الحزينة – الأرض – من وطأة هذا الضيف الغاصب، الذي أجبرها على تشييع فلذات أكبادها بلا رحمة.

والذي جعل الدخان يغطي الأفق من المحيط إلى الخليج والذي جعل المفاتيح تصدأ في خيم المنفى بأيدي العائدين.

وينتهي التأمل الحزين إلى سدنة الحضارة الغربية الذين يدعون الميزان والعرض، في الوقت الذي يدفعون الأرض إلى كهف شديد الإظلام.

وعند تحليل النظام المقطعي لبحر الرمل مثلاً في قصائد حاوي نجد أن عنصر الثبات هو فاعلاتن – لكن هناك أنساقاً أخرى يستخدمها الشاعر مثل فعلات – فاعلات – فاعلاً – فعلاً.

ومن المعروف أن النسقين الأخيرين لا يأتيان إلا في نهاية الأسطر، وهذا يتواءم مع النظرة العروضية التي تجعل العلل في نهاية الأعاريض والأضرب، لكن ذلك لا يخلو من دلالة، سنتعرض لها عند دراسة القافية.

من هنا فإن النظام وهو السير على فاعلاتن، وصدع النظام وهو التحول إلى الأنساق الأخرى يظهر بجلاء في شعر حاوي.

---

(1) خليل الحاوي، الرعد الجريح، ص5.

ففي قصيدة سدوم [1] يقول الشاعر:

ماتت البلوى ومتنا من سنين

سوف تبقى مثلما كانت

ليالي الميتين

لا إذكار يلهب الحسرة

من حين لحين

لا فصول

سوف نبقى خلف مرمى

الشمس والثلج الحزين

نرى النسق الأول – فاعلاتن – هو الغالب، فقد وردت إحدى عشرة مرة على حين نرى فاعلات وردت أربع مرات ممثلة لكلمات القافية، ووردت فعلاتن مرة واحدة.

«والتكوين المقطعي للوزن لا يجعله سريعاً، وإنما هو أبطأ البحور غير أن كثرة زحافاته تميل به إلى السرعة والانسياب». [2]

لكنه حينما يصور حركة مأساة سدوم، يقـول:

عبرتنا محنة النار

عبرنا هولها قبراً فقبرا

---

(1) خليل الحاوي، الديوان، ص٧٧.

(2) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص٤٢.

وتلفتنا إلى مطرح ما كان لنا

بيت وسمار، وذكرى

فإذا أضلعنا صمت صخور

وفراغ ميت الآفاق ... صحرا

نرى في هذه الأبيات تراجع النسق الأول فاعلاتن فقد وردت ثماني مرات. ليفسح المجال للنسق الثاني فعلاتن فقد وردت تسع مرات.

ويتضح هنا دور كثيرة الزحافات في جعل الوزن يميل إلى السرعة والإنسياب، فيتواءم مع الحركة المأساوية في هذه الأبيات، فقد أصبح التكوين المقطعي لفعلاتن هو:

مقطع قصير [1]

مقطع قصير

مقطع طويل

مقطع طويل

في مقابل فاعلاتن التي تكوينها المقطعي

مقطع طويل

مقطع قصير

مقطع طويل

مقطع طويل

---

(1) سوف نخص المقطع بدراسة تأتي لاحقاً، ص١٥٦.

فغلبة المقاطع الطويلة في فاعلاتن أدى إلى بطء حركة الوزن مما تناسب مع حالة الموت الواضحة في السطور الأولى.

وتساوي المقاطع القصيرة مع الطويلة في فعلاتن جعل الوزن يتحرك إلى السرعة أكثر من ذي قبل فتواءم مع حركة أهل سدوم المأساوية في مواجهة صاعقة النار ومحنتها.

المزج بين أكثر من وزن في القصيدة:

وقد تحقق هذا في مطولة شجرة الدر [1]، فقد مزج فيها الشاعر بين بحر الكامل، وبحر الرمل.

وقد وقع بحر الكامل في ستة مقاطع يتضمن ١٤٧ سطراً، على حين وقع بحر الرمل في مقطع واحد يتضمن ٥١ سطراً.

وأهم ما يميز تفعيلة الكامل متفاعلن هي كثرة مقاطعها، فهي تتضمن خمسة مقاطع. مقطعان قصيران، ومقطع طويل، ومقطع قصير، ومقطع طويل، وكثرة المقاطع القصيرة تسهم بشكل كبير في جعل هذا البحر يتميز بسرعة الحركة، من هنا فقد وصفه المجذوب بأنه أكثر البحور (جلجلة وحركات). [2]

وقد استغرق كما سبقت الإشارة ست مقطوعات في القصيدة تحمل في بنيانها حركة نامية في اتجاه حدود شجرة الدر من جارية تلقى أعنف التعذيب على يد جلادها إلى وصولها لمقعد السلطنة على دولة كبيرة، ثم اقترانها بأيبك كي تحكم من ورائه، ثم نصيحة طبيب أيبك له بأن يتخذ زوجا له تكون أكثر نضارة من شجرة الدر كي تعيد له شبابه.

---

(1) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص١١٧.

(2) عبدالله الطيب المجذوب، المرشد فهم أشعار العرب، ص٨٠.

من هنا كان بحر الكامل بحركاته السريعة مناسباً لحركة الأحداث السريعة في هذه المقطوعات، لكننا في المقطوعة السابقة التي جعل الشاعر عنوانها (في الحمام) نفاجأ بانحراف في موسيقى القصيدة، فتتحول من الكامل إلى الرمل، و «في العمل الفني يمكن لأي انحراف – مثله في هذا مثل أي التزام – عن النظام البنائي للنص أن يكون ذا مغزى». [1]

فبحر الرمل في تفعيلته المثلى يتميز بالبطء الشديد لكثرة مقاطعه الطويلة، وقد أنعكس هذا البطء على الإيقاع النهائي للقصيدة، وفي هذا إيذان بقرب الخاتمة.

فشجرة الدر تتحدث عن حقدها وخنجرها المسموم، ورغوة الصابون التي تغطي عين أيبك في الحمام كي تتمكن من توجيه الطعنة المسمومة إليه، كما جاء في السيرة الشعبية للظاهر بيبرس والتي صدر بها الشاعر قصيدته.

وتستخدم بحر الرمل البطيء الإيقاع وكأن الأحداث تمر في كابوس ثقيل لا يكاد يتحرك بسهولة ويسر.

وبعد أن تنتهي من قتله تقول:

يا صبايا الحي شيعن معي

خير الضحايا

يا صبايا

خلف الراحل ذكرا لن يزول

سوف يحييه إله يتعالى

وفصول تتوالى

---

(1) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة مُحَّد فتوح أحمد، ص١٧٠.

يلتقي في رحم الأرض الفصول

بطلاً غضا يصول

سوف تحييه الفصول

وهنا نرى أيبك يتحد مع الإله تموز، ويتحول إلى رمز من رموز الطبيعة الراسخة، ولم يكن هناك أفضل من بطء إيقاع الرمل كي يعبر عن رسوخ البطل في الطبيعة.

وقد لمحناه أيضاً في الإيحاء بالوحدة القاتلة التي أحست بها بعد تمرد جواري القصر عليها، وتخلى الأنصار عنها، فلم تجد ما تحبه في إيوانها العريض غير هرة صغيرة، ولم تجد ما يؤنس وحدتها غير الذئب الذي استأنس به أبو العلاء المعري من قبلها في بيته الشهير.

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى

وصوت إنسان فكدت أطير

ويستمر هذا الإيقاع البطئ إلى نهاية شجرة الدر تحت ضرب القباقيب، وكان بطء الإيقاع يشير إلى بطء خروج روحها، ويتواءم مع امتداد الرماد الفاتر قبلها وبعدها، كما قالت في ختام القصيدة.

يمتد رماد فاتر قبلي وبعدي

الخلط بين تشكيلين للبحر الواحد:

وأحياناً يخلط الشاعر بين تشكيلتين مختلفتين للبحر الواحد، ولا تردان معاً في نظام الشطرين:

ففي قصيدة السندباد في رحلته الثامنة. [1] يقـول:

---

(1) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص٢٢٥.

داري التي أبحرت غربت معي

وكنت خير دار

في دوخة البحار

في غربتي وغرفتي

ينمو على عتبتها الغبار

ففي السطر الأول نجد التفعيلة الواقعة في نهايته هي (مستفعلن) وفي الثاني نجدها (فعول) وفي الثالث (فعول) أما في السطر الرابع فإن الشاعر يعود إلى (مستفعلن) في نهايته، بعد ذلك تأتي (فعول) في نهاية السطر الخامس.

وبذا نرى خليل حاوي يستخدم في هذه القصيدة – وهي من الشعر الحر – تشكيلتين تأتيان في نظام الشطرين، ولا تجتمعان، فإذا استخدم الشاعر مستفعلن التزم بها، وإذا استخدم فعولن التزم بهان أما أن يجمع بينهما فلا.

وقد رأت نازك الملائكة أن الشاعر في هذا النظام «أراد أن يجمع فيه بين الراحتين الأثنتين: تنوع أطوال الأشطر ووجود أكثر من تشكيلة، وذلك لا يكون إلا على حساب موسيقى القصيدة فإنها تفقد الجمال والرنين». [1]

لكن يجب ألا نصادر تماماً على هذا الاستخدام، لأنه يحدث نوعاً من الصدمة لا تجعل القصيدة تسير على وتيرة واحدة، هذه الصدمة يباركها الشاعر الحداثي كثيراً لأن «الحداثه رؤية كونية لا تنحسر في أبعاد محددة، بل تتجاوزها إلى كينونة الرفض والاختلاف«. [2]

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٧٦.

(2) خيرة قمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص٢٢.

القافـــية:

«إن القافية تنتمي، وبدرجة متساوية إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعي، ومنها ما هو صوتي، ومنها ما هو دلالي». [1] ويعرفها الخليل بأنها «مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت». [2]

ولقد استهدفت القافية لهجوم حاد عليها منذ البداية، ورغم أنها في كثير من الأحيان كانت أشهر من الوزن نفسه فإن الهجوم عليها كان أكثر من الوزن. حتى أطلقت عليها نازك الملائكة «الآلهة المغرورة» [3] وهي ترى أنها جعلت الشعر العربي يصاب بخسارة فادحة.

لكن لحسن الحظ فإن الشعراء لم يلتزموا بهذه الدعوى «فليس صحيحاً أن استخدم القافية الموحدة أنزل بالشعر العربي خسارة فادحة طوال عصوره الماضية». [4]

والقافية تقوم بدورهام فهي تمنح الشعر جمالية خاصة، وتساعد على حفظه، لأنها «تكرار منظم لبعض الفونيمات». [5]

وإذا نظرنا إلى أنماط القافية في شعر خليل حاوي، فإننا نجد منها نظام القافية المتعانقة، وفيها «تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده». [6]

يستعير حاوي هذا النمط من الشعر العمودي، ويخلعه على الشعر الحر،

---

(1) يوري لوتمان، السابق، ص٩٣.

(2) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص٨٦.

(3) نازك الملائكة، مقدمة شظايا ورماد، ص١٧.

(4) عبدالرضا علي، نازك الملائكة دراسة ومختارات، ص٤٧.

(5) فاطمة الطبال بركه، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، دراسة ونصوص، ص٦٦.

(6) محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، ص٤٤٢.

يقول في قصيدته بلاد الغربتين:

جبهتي، لوني، لساني، ويدي

خلف حولي

مناخاً عربياً صافياً

من بلدي

***

وتهاوت عبر أشداق الخفير

بين عيني

ملفات من المكر الأجير

والتوت أذني

بغصا البلاغة

وصراع بين لفظ أعجمي عربي

في الصياغة [1]

نجد القافية في السطور الأربعة الأولى هي الدال الموصولة بحرف المد الياء وفي السطور الثلاثة التالية الراء المردوفة بحرف المد الياء، وفي السطور الأربعة الأخيرة هي الغين المردوفة بألف، والموصولة بالهاء.

ولأن خليل حاوي لا يستخدم البيت كما هو في الشعر التقليدي، وإنما يستخدم السطر الشعري، نجد قافية السطر هنا تتعانق مع قافية السطر الذي بعده.

---

(1) من جحيم الكوميديا، ص ٣٥.

وينبغي ألا تخدعنا طريقة الكتابة، فمن الناحية الموسيقية نجد أن السطر الثاني والثالث والرابع عبارة عن سطر واحد .... وهكذا.

ولذا رأينا القافية الدالية تأتي مرتين، والقافية الرائية تأتي مرتين، والغينية مرتين. وأحياناً يستخدم خليل حاوي القافية المتقاطعة، وهي التي تتفق فيها قافية البيت مع قافية البيت التالي لما بعده. [1] يقـول:

ألف اليباس مع الصقيع

عبر الدروب، وفي الوجوه المغلقة

هلت عليه مع الربيع

بعض البراعم مورقه [2]

نجد القافية في السطر الأول تتجاوب مع القافية في السطر الثالث، والقافية في السطر الثاني تتجاوب مع القافية في السطر الرابع، وكثيراً ما نرى هذا النوع، والنوع السابق من القافية في الشعر العمودي، لكن الشاعر يستخدمها هنا طموحاً منه في إكساب البنية الموسيقية للأبيات خصوبة أكثر. فقد قامت القافية بمهمة التعويض عن الاهتزاز الذي حدث للقيود الموسيقية التي كانت تنتظم الشكل التقليدي.

وفي هذا النوع من القافية تحدث مطابقة، وعدم مطابقة لأن القافية الواحدة لا تنتظم السطور جميعاً، وإنما يحدث مراوحة في ورودها.

ولم يقتصر التطابق على العناصر الصوتية بل امتد إلى العناصر الصرفية والنحوية، خصوصاً بين القافية الأولى والثالثة مما منح القافية قوة تأثيرها، وكان

---

(1) انظر محمد غنيمي هلال، السابق، ص٤٤٢.

(2) خليل حاوي، من جحيم الكوميديا، ص٤٥.

توازي القافيتين الأولى والثالثة يوازيه توازي القافيتين الثانية والرابعة، مما أسهم في تحقيق مدبأ النظام وصدع النظام. وقد جاءت القافية في السطور السابقة مغلقة في نهاية السطور، فأعطت تواءماً للمعنى الدلالي مع الموسيقى، ولكن ورودها بهذا الشكل أقام نوعاً من التوتر، وبدا إغلاق القافية ممثلاً للنظام، وتقاطعها ممثلاً لصدع النظام.

وأحياناً يستخدم نظام القافية المتوالية «وهو الذي تتغير فيه القافية على طريق التوالي بدون التزام عدد الأبيات المبنية على قافية واحدة، فقد يغير الشاعر القافية بعد بيتين أو ثلاثة أو أربع دون أن يلتزم بأي عدد يبنيه على قافية واحدة». [١]

يقول خليل حاوي:

في ليالي الضيق والحرمان

والريح المدوي في متاهات الدروب

من يقوينا على حمل الصليب

من يقينا سأم الصحراء

من يطرد عنا ذلك الوحش الرهيب

عندما يزحف من كهف المغيب

واجماً محتقنا عبر الأزقه،

أنة تجهش في الريح وحرفه،

أعين مشبوعة الومض

---

(١) على عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، ص٣٧٧.

وأشباح دميمة

ويثور الجن فينا

وتغاوينا الذنوب

والجريحة. [1]

تأتي القافية هنا على طريقة التوالي، ففي السطور الست الأولى وردت الباء المردوفة بمد سوءا أكان الواو أو الياء أربع مرات، ثم يتركها الشاعر، ويتخذ من القاف الموصولة بالهاء قافية على مدار سطرين متواليين، ثم لا يلبث أن يغادرها إلى الميم المردوفة بالياء والموصولة بالهاء في السطر العاشر والسطر الأخير.

أما السطر قبل الأخير فإنه يعود إلى الباء المردوفة بالواو – ويتعمد الشاعر أن يحدث نوعاً من المفاجأة للمتلقي، وذلك حينما يخالف أصوات القافية في قوله – ويثور الجن فينا – وذلك كي يجذب القارئ لمتابعة القصيدة من ناحية، والإحساس بدرجات الشعور من ناحية أخرى.

وهكذا تتغير القافية على طريق التوالي دون التزام عدد الأبيات المبنية على قافية واحدة.

وهناك أيضاً نظام القافية المحورية «وهذا النظام تبنى فيه القصيدة على قافية أساسية في بعض مقاطع القصيدة في حين أن القافية المحور تظل تتردد طوال القصيدة على مسافات متفاوتة». [2]

يقول في قصيدة نعش السكارى:

ولماذا أنت مازلت

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص٢٢.

(2) علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، ص٣٧٩.

تغنين العذارى

وصبابات العذارى

وصفاء الظل والينبوع في (حنين)

والأم التي ترحم، والأهل الغيارى!

أنت يا موطوءة النهدين يا نعش السكارى!

....إلخ [1]

نجد أن القافية المحورية هنا هي الراء الموصولة بألف لينة، والمردوفة بألف.

لكن الشاعر يغادرها إلى قافية أخرى، يقـول:

أتغنين لنا الحب ونجواه ولينة

وصفاء الأمس في أرض السكينة

أتغنين

وهل ابقى لنا ليل المدينة

وأضلعا تشتاق ماكان

وتشتف حنينه

....إلخ

ثم يعود إلى القافية المحور مرة ثانية [2] فيقـول:

آه ما يجدي ضحايا السأم الملعون

([1]) خليل حاوي، الديوان، ص٣٩.

([2]) خليل حاوي، السابق، ص ٤١.

ما يجدي نداماك الحيارى

آه ما يجدي جلاميد الصحارى

نغمة نديان يحكي

عن صبابات الغذارى

آه ما يجديك أنت

أنت يا نعش السكارى! [1]

وبذا تنغلق القصيدة على نفسها مرة أخرى عن طريق القافية المحور، التي تمثل النظام، ويمثل الخروج عنها إلى القافية الثانية صدع النظام، وبذا ينشأ نوع من التوتر بين القافيتين، ينعكس بدوره على الدلالة، التي توحي بالمفارقة بين بغي تمارس الإثم، في الوقت الذي تتشدق فيه بالطهر والحب.

وأحياناً يترك الشاعر القافية من سطر أو أكثر وسط أسطر مقفاة.

«وهو نمط من أنماط التقفية يقوم فيه الشاعر بالمزج بين المؤالفة، والتناسب بين أصوات القافية في عدة أسطر والمخالفة بينها في سطر معين بغية إحداث نوع من المفاجأة للمتلقي تجذبه لمتابعة القصيدة من جهة والإحساس بتفاوت درجات الشعور واختلافها في القصيدة من جهة أخرى». [2] يقـول:

وليمت من مات بالنار

حملت النار للفندق، للبيت المخرب

فيه أطمار أبي، عكاز

(1) خليل حاوي، السابق، ص٤٢.

(2) السيد محمَّد علي السيد، شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، دراسة نقدية، ص٤٦٧.

ويضيء البيت خفاش مذهب [1]

فقد خالف الشاعر القافية في كلمة عكازه ليحدث نوعاً من المفاجأة للمتلقي، والإحساس بدرجات الشعور واختلافها.

وبذا يتضح «أن الشعر الجديد لم يهمل القافية إذا كنا نقصد الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة، فالقافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد وإن أخذت شكلاً آخر هو في الحقيقة أصعب مراساً من القافية القديمة». [2]

الجناس الصوتي:

«ويعني بالجرس الصوتي أو الجناس الصوتي الأصوات المتشابهة التي تتكرر في النص، ويحدث تكرارها موسيقى إيقاعية تكون ذات آثر فعال في جماليات النص وأبعاده الدلالية». [3] وقد يتحقق الجناس الصوتي بصورة ناقصة أو بصورة تامة.

فحينما تقول زوجة لعازر في آخر القصيدة:

أنطوى في حفرتي

أفعى عتيقة

تنسج القمصان

من أبخرة الكبريت، من وهج النيوب

لحبيب عاد من حفرته

ميتاً كئيب

لحبيب ينزف الكبريت

---

(1) خليل حاوي، السابق، ص١٢٠.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص١١٣.

(3) مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص٤٧.

مسود اللهيب

* * *

(كنت أسترحم عينيه)

وفي عيني عار أمرأة

أنت تعرت لغريب

عاد من حفرته ميتاً كئيب.[1]

نجد الجناس الصوتي الناقص يتجاوب في هذه الأبيات، كذلك الجناس الصوتي التام في محاولة لإثراء البنية الإيقاعية.

كما نرى هذا التجاوب يظهر في ياء المتكلم في أنطوى – حفرتي – عيني، ويظهر في حروف المد في كلمات مثل عتيقة –كبريت – نيوب – لهيب، والهمزة في أفعى – أبخرة – أنطوى، وتتجاوب أيضاً تاء الفاعل في كنت مع تاء التأنيث في أنت – تعرت وتتجاوب صور الجناس التام في أنواع التكرار الواردة في الأبيات مثل:

عينيه – عيني – حبيب

وعاد من حفرته ميتاً كئيب

عاد من حفرته ميتاً كئيب

هذه الحروف الكثيرة المتماثلة التي يقصد إليها الشاعر قصداً تسهم في خلق البنية الإيقاعية والدلالية معاً. وهكذا يتضح مدى ثراء البنية الإيقاعية الذي أحدثة الجناس الصوتي هنا، هذا الثراء ينسحب بدوره على البنية الدلالية. فتبدو حركة المد الكثيرة في الجناس متوائمة مع الحالة الشعورية لزوجة لعازر، وكأنها حبال

(1) خليل الحاوي، الديوان، ص٣٦٠.

تعسة تمسك قلبها بلا رحمة.

وبذا يظهر «أن الصوت المعزول وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى، فإنه بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض وربط المعاني بعضها ببعض، فيصبح ذا طاقة دلالية في البيت». [1]

المقطع الصوتي:

«من تعريفات المقطع أنه ملفوظ **Uterance** يصدر خلال حدوث نبضة صدرية واحدة. أي خلال حدوث ضغطة من العضلات الباطنية في أثناء إخراج الزفير من الرئتين».[2]

والمقطع لايبدأ بصائت، ولا يوجد فيه صامتان متتابعان إلا عند الوقف ونحن، «وإن استطعنا نظرياً أن نفصله إلى أجزائه المركبة له فإنه في ذاته ظاهرة ذات هوية متفردة، لأنه كالكائن الحي ليست هويته مجرد حصيلة أجزائه، وإنما هو في حقيقة أمره حاصل مجموع العناصر المركبة له، مع شيء آخر». [3]

وقد انتهى علماء اللغة في دراستهم للمقطع إلى أن اللغة العربية تحتوي على خمسة مقاطع.

المقطع الأول:

ويتكون من صوت ساكن + حركة قصيرة، ويسمى ذلك مقطع قصير مثل القاف في قتل.

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٢٢.

(2) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص٢٢.

(3) عبد السلام المسدي، التفكير اللساني عند العرب، ص٢٦٣.

المقطع الثاني:

ويتكون من صوت صامت + حركة طويلة، ويسمى ذلك مقطع طويل مثل ما – في.

المقطع الثالث:

ويتكون من صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن، ويسمى مقطع طويل أيضاً مثل من.

المقطع الرابع:

ويتكون من صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن، ويسمى مقطع زائد الطويل، مثل كلمة نار بتسكين الآخر.

المقطع الخامس:

ويتكون من صوت ساكن + حركة قصيرة + ساكن + ساكن، ويسمى مقطع زائد الطول أيضاً، مثل ظلم بتسكين الآخر.

وتعد المقاطع الثلاثة الأولى أكثر شهرة ودوراناً في كلمات اللغة العربية من المقطعين الأخيرين الذين يظهران في الوقف ونهاية الكلام «وتنقسم هذه المقاطع بحسب وقوعها في الكلمة إلى مقطعين! مفتوح ومغلق. الأول ينتهي بحركة أو علة، والثاني ينتهي بساكن أو صامت». [1]

فمثلاً عندما يقول خليل حاوي في قصيدته الأم الحزينة:

ليس في الأفق سوى دخنة فحم

من محيط لخليج

ليس في الأفق

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص٣٣.

سوى ضفة نهر، وبيوت لا تبين

صدأت في خيم المنفى المفاتيح

بأيدي العائدين [١]

نجد السطور السابقة تحتوى على سبعة وخمسين مقطعاً تتوزع كالآتي:

المقطع الأول: تردد أربعاً وعشرين مرة.

المقطع الثاني: تردد تسع مرات.

المقطع الثالث: تردد عشرين مرة.

المقطع الرابع: تردد أربع مرات.

والملاحظ أن المقطع الرابع قد تردد في نهاية السطور عند الموقف، وهو مقطع يتسم بالطول الزائد ويتناسب مع حالة الشجن، والحزن المقيم على حال المنطقة العربية التي امتلآت بالدخان من المحيط للخليج، وعلى حال شعوبها المشردين الذين صدأت في أيديهم مفاتيح بيوتهم بسبب طول فترة البعد عنها، وعدم استعمالها.

وكأن وجود هذا المقطع زائد الطول في نهاية السطور بمثابة الوقفة الحادة التي تتواءم مع الدائرة المحكمة التي وقعت فيها الأمة العربية، والتي لا تستطيع الفكاك منها، «وكلما كان المقطع مغرقاً في الطول كلما توافق هذا مع الآهات الحبيسة التي يخرجها الأديب في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد في الصيغة اللغوية للمقطع وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى». [٢]

وقد أسهمت هذه الترددات للمقاطع اللغوية في الإيقاع الموسيقي، فقد جاء

(١) خليل الحاوي، الرعد الجريح، ص١١.

(٢) مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص٣٤.

المقطع الطويل بنوعية (الثاني والثالث) في المرتبة الأولى حيث ورد تسعاً وعشرين مرة.

ثم جاء المقطع القصير (الأول) أربعاً وعشرين مرة، وانخفضت نسبة تردد المقاطع زائدة الطول، حيث ورد المقطع زائد الطول أربع مرات فقط. ولا يخفى أن نسبة التردد هذه للمقاطع يمنح الأبيات بنية إيقاعية.

ونجد أن المقاطع المغلقه قد سيطرت على الأبيات وهذا يتواءم مع حالة الضيق واليأس التي تشع من خلال هذه الأبيات، والعجز عن التغيير. وقد ارتبطت المقاطع المفتوحة مع حالات المد الموجودة في الأبيات مما يتواءم مع صراخ الشاعر وآهاته.

ووجود هذه المقاطع الأربعة في هذه الأسطر يعطي نوعاً من الخصوبة الإيقاعية – إن صح التعبير – ونوعاً من الحركة والصراع يعد أفضل مما لو كانت درجة التجانس تصل إلى حد الاكتفاء يتردد مقطع واحد. ولاننسى أن نهاية هذه الأبيات بمقطع زائد الطول يقع عليه النبر يضاعف من الحدة والثقل.

النــــبر:

إذا كان النظام العروضي الخليلي قد اهتم اهتماماً كبيراً بالكم أكثر من الكيف حتى وجدنا مقطعاً مثل ما يتساوى عنده مع مقطع مثل: "من". فإننا يجب ألا نصادر تماماً على قضية النبر، إذ «لم يحل رواج النظرية الكمية دون نمو اتجاه مخالف في فهم أسس إيقاع الشعر العربي. وتمثل هذا الاتجاه في الإيمان بدور النبر في إعطاء الإيقاع العربي خصائصه المميزة». [١]

من هنا فإن قضية النبر لها تأثيرها الإيقاعي في الشعر رغم عدم تحديدها بدقة كاملة، ورغم عدم تأثيرها الجوهري في صحة النطق، ورغم هامشيتها في أوزان الشعر.

(١) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص٢٢٠.

وقد جاءت في دائرة المعارف البريطانية في مقالة النبرٍ فقضية «النبر فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة». [1]

والسمة الغالبة للنبر هي أنه يختلف بطريقة الإلقاء بعكس الوزن مثلاً أو المقطع الذين يتميزان بالثبات رغم تنوع إلقاء الشعر.

وقد استنتج الدكتور إبراهيم أنيس (قواعد) النبر في الأداء المصري المعاصر للغة العربية، وقام بتلخيصها فيمايلي:

«ينظر أولاً إلى المقطع الأخير فإذا كان زائد الطول، كان هو موضع النبر، وإلا نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير، فإن كان طويلاً حكمنا بأنه موضع النبر، أما إذا كان قصيراً نظر إلى ما قبله، فإن كان قصيراً كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة، ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد من الآخر إلا في حالة واحدة، وهي أن تكون المقاطع الثلاث التي قبل الأخير من النوع القصير». [2]

يقول خليل حاوي في قصيدته رسالة الغفران من صالح إلى ثمود.

وتباركت رحم التي ولدت

على ظهر الخيول

ولدت وما برحت بتول

بطلا يروي سيفه

لهب الشهاب [3]

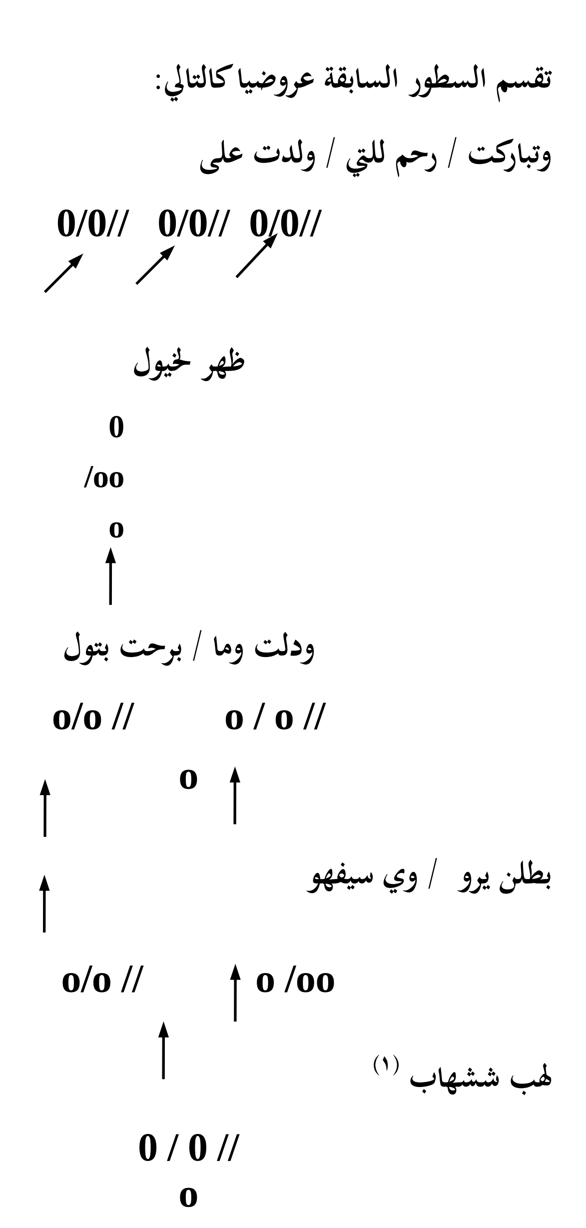
---

(1) كمال أبوديب، المرجع السابق، ص٢٢٠.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص١٦٩.

(3) خليل حاوي، الرعد الجريح، ص٩٣.

تقسم السطور السابقة عروضيا كالتالي:



وقد قام النبر هنا بمنح الكلمة المشتملة عليه علواً صوتياً يؤكد أهميتها.

---

[1] تشير العلامة / إلى المقطع القصير والعلامة **0** إلى المقطع الطويل والعلامة **o** إلى المقطع زائد الطول والعلامة ← إلى موضع النبر.

وظهرت من خلاله القيمة التي يريد الشاعر منحها لكلمات مثل الخيول – بتول – شهاب باعتبارها بمثابة البؤرة الدلالية للأبيات.

كما أن التماثل الذي ظهر في النبر أسهم في البنية الإيقاعية لهذه الأبيات.

التنغـيم:

إذا كان للتنغيم إسهامه في تشكيل الدلالة فإن له أيضاً إسهامه النوعي في تشكيل الإيقاع. والنغمة هي «توالي حدة طبقة الصوت». [١]

ويمكن للتغير في نوع التنغيم أن يعطي تغيراً في نوع الجملة، وهو «يتضح في النص الشعري من خلال بعض الأساليب والتراكيب اللغوية المنطوقة المتمثلة في أساليب الاستفهام والتعجب والمدح والذم والنداء والتنبيه والشرط والتوكيد وأسماء الأفعال والبدل كما يتمثل أيضاً في الحالات النفسية والشعورية كالخوف والحزن والغضب والفرح والبهجة والسعادة، وفي أهمية دور المسافة في تحديد درجة الصوت، والنص الشعري من أهم الأجناس الأدبية اعتماداً على التنغيم بغية التشكيل الإيقاعي». [٢]

وبالنسبة للغة العربية فإن التنغيم يظهر في الجمل، وليس في الكلمات مفردة «وحسبما تنتهي الجملة – صوتيا ودلالياً – يأخذ التنغيم شكله، فالجملة التقريرية (الإثبات والنفي والشرط والدعاء) تنتهي بنغمة هابطة (↓) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداتين هل والهمزة أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإن الجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة (↑) ولكن إذا وقف المتكلم

(١) أوستن وارين – رينيه ويلك، نظرية الأدب، ص١٦٦.

(٢) مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص٤١.

قبل تمام المعنى، وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا الهابطة». [1]

فعندما يقول خليل حاوي في قصيدته الكهف:

وهل أصبح بمن يرجى المعجزات

الساحر الجبار كان هنا وفات؟

من جنة الجبار

كيف تبخرت خرق،

وكيف تكورت شبحاً غريب

يمضي وتنفضه الدروب إلى الدروب [2]

نرى تراوح النغمات – صاعدة ومسطحة وهابطة – في هذه الأبيات، فالوقوف عند كلمة المعجزات يعد وقوفاً صوتياً وليس دلالياً، لأن المعنى لم يتم عندها. وهنا يظهر التضمين الذي يظهر التوتر بين القافية وتكملة المعنى.

وفي هذه الحالة تكون النغمة مسطحة، أما الوقوف عند كلمة فات حيث نهاية الاستفهام بها فيعطي نغمة صاعدة.

تأتي بعد ذلك نغمة مسطحة في كلمة غريب لأن الوقوف عندها ليس دلالياً، وإنما صوتياً فهناك تضمين بين الموصوف والصفة ثم تأتي النغمة الأخيرة نغمة هابطة.

ويعد التراوح بين هذه النغمات إسهاماً في البنية الإيقاعية.

وتقوم القافية بالنسبة للتنغيم بدور هام، وأهميتها تظهر «في أنها تقع في نهاية

---

(1) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص١٢٧.

(2) خليل حاوي، الديوان، ص٢٨٦.

البيت أي في الموقع الأساسي للتنغيم في اللغة العربية، مما يؤثر تأثيراً حاداً على إيقاع النهاية **Cedence** والذي هو أهم موقع – إيقاعياً – في البيت». (١)

وإذا كانت القافية تنتهي بمقطع زائد الطول، فإنها تجمع بين النبر والتنغيم فينعكس ذلك على الإيقاع الموسيقي.

يقول خليل حاوي في قصيدة الجروح السود:

خليتها تروح

وأنهار قلبي رمة

خبازة خرساء لا تنوح

تطل من رسم على الجدار

ضحكة عينيها .. وعبر الدرب والغبار

أمرأة تخفي بكف عينها

المزرقة الرهيبة

تعبا بثقل الشمس والحقيبة (٢)

هنا تقوم القافية ذات المقطع زائد الطول بالجمع بين النبر والتنغيم تروح – تنوح – جدار – غبار.

ويستغل الشاعر التضمين في إقامة نوع من التوتر الجمالي ينشأ عن الصراع الموجود في نهاية السطور، لأن القافية الموجودة في كلمة الجدار – الغبار تنزع إلى تحديد نهاية السطر من الناحية الصوتية والدلالية، غير أن التعلق بين الفعل

---

(١) سيد البحراوي، السابق، ص١٢٩.

(٢) خليل الحاوي، ص٥٧.

والفاعل تطل ... ضحكة، والمبتدأ المؤخر أمرأة والخبر شبه الجملة يمنع القافية من ذلك، فينشأ نوع من الصراع يكسر رتابة القافية، ويحقق قيمة جمالية، ويتوائم من الناحية الدلالية مع حركة الصراع بين الشاعر وقلبه، فهو يجعل حبيبته تمضي في الوقت الذي مازال تأثيرها في قلبه واضحاً وصورتها ضاحكة على الجدار في الوقت الذي تحمل حقيبتها راحلة.

وعلى الرغم من أن التنغيم يعد من السمات النوعية أو الكيفية للإيقاع وليس من السمات الكمية فإن أهميته بالغة، فقد يكون هو الفارق الوحيد في بعض قصائد الشعر الحر بينها وبين النثر «فإذا لم نعرف من السياق أو من ترتيب الطباعة التي قد تشير إلى ذلك، أن الفقرة هي من الشعر الحر، فقد نقرؤها على أنها نثر، ولا نميزها عن النثر، ومع ذلك فيمكن أن تقرأ كشعر، وعند ذلك تقرأ بشكل مختلف أي بإلقاء مختلف». [1]

الأصوات المجهورة والمهموسة:

«يشكل التماثل الصوتي للأصوات المجهورة والمهموسة مع بعضها البعض بعداً إيقاعياً على مستوى النص، وهذا الإيقاع يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات الشعورية والنفسية بل والدلالية التي يطرحها النص شريطة ألا يكون الإيقاع منعزلاً عن السياق الكلي للنص بل يدرس في إطاره». [2]

وإذا كان الصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان فإن الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به. [3]

---

(1) أوستن وارن، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ص٦٦.

(2) مراد عبدالرحمن مبروك، السابق، ص٢٧.

(3) انظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٢٠.

ويبلغ عدد الأصوات المجهورة في اللغة العربية ثلاثة عشر صوتاً في مقابل إثنى عشر صوتاً للأصوات المهموسة، وعلى الرغم من أن النسبة متقاربة إلا أن الواقع اللغوي يرفض ذلك «فقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس – عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة». [1]

من هنا فإننا إذا وجدنا ارتفاعاً في نسبة الأصوات المهموسة في النص الشعري فإن ذلك يكون له دلالة معينة، وعلى الباحث أن يحاول استكشافها. وكثيراً ما يجعل خليل حاوي الصوت المهموس يخلق إيقاعاً خاصاً، ويكون له – في نفس الوقت – التحام بالدلالة.

يقـول:

خليتها تروح
جنازة خرساء لا تنوح
حمى جروح
ودم يسود في الجروح [2]

فقد ارتبط حرف الحاء هنا بالندب، وهو حرف مهموس «والأحرف المهموسة مجهدة للتنفس لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر من هواء الرئتين أكبر مما تتطلبه نظائرها المجهورة». [3]

وقد يأتي صوت القاف عند خليل حاوي مرتبطاً بمعنى الضيق والموت وإيقاع النهاية.

---

(1) إبراهيم أنيس، السابق، ص٢١.

(2) خليل حاوي، السابق، ص٥٩.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٣٢.

يقـول:

بعد أن عانى دوار البحر

والضوء المداجي عبر عتمات الطريق

ومدى المجهول ينشق عن المجهول

عن موت محيق

ينشر الأكفان زرقا للغريق

وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف

لفها وهج الحريق. [1]

وقد جاءت الشين أيضاً في السطور السابقة مرتبطة بمعنى الحركة «وإذا نظرنا إلى الأصوات مفردة لاحظنا أن صوت الراء – وإن لم يكن مهموساً – فهو من أكثر الأصوات استخداماً معزولاً متماثلاً، ولاشك أن ما في عملية إخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير تقتضيه طبيعة الصوت ومميزاته اللغوية الأصلية يزيد تقوية ترديده في البيت من الشعر». [2]

وقد أسهم ترديد حرف الراء في الإيحاء بالتدرج، فبعد معاناة دوار البحر يأتي إلى نشر الأكفان زرقا للغريق، ثم تمطي أشداق الكهوف في فراغ الأفق، وهي ملفوفة بوهج الحريق.

وهنا يتضح مدى ثراء البنية الإيقاعية في شعر خليل حاوي حيثي نهض هذا الفصل بتسليط الضوء على الموسيقى الخارجية والمتمثلة في الوزن وما يندرج تحته

---

(1) خليل حاوي، الديوان، ص١١.

(2) محمد الهادي الطرابلسي، السابق، ص٥٦.

من قضايا مثل إحصاء البحور والمزج بين أكثر من وزن في القصيدة، والخلط بين تشكيلين للبحر الواحد وعلاقة كل ذلك بالدلال.

كما سلط البحث الضوء على قضية القافية، وأنماطها عند خليل حاوي، حيث ظهر من أنماطها القافية المتعانقة والقافية المتوالية والقافية المحورية، وأحياناً يترك الشاعر القافية من سطر أو أكثر وسط أسطر مقفاة.

بعد ذلك يسلط البحث الضوء على الموسيقى الداخليةن فيتناول الجناس الصوتي، والمقطع الصوتي، والنبر والتنغيم، والأصوات المجهورة والمهموسة، وما تنهض به هذه ال٤ضايا من دور بارز في تشكيل الدلالة.

الفصل السادس

خليل حاوي في إطار
حركة الشعر العربي الحديث

حين بدأت حركة الشعر الحر في أواخر الأربعينات على يد نازك الملائكة أو بدر شاكر السباب على خلاف بين النقاد في ريادة أي منهما استطاعت هذه الحركة أن تستقطب عدداً كبيراً من الشعراء، باعتبارها تياراً شعرياً جديداً له أسسه وفلسفته الخاصة، وليست حركة تجريبية، وقد ثبت هذا التيار بالفعل أمام معاول الهدم التي حاولت أن تقوض أركانه إذ سرعان ما انضم إليه شعراء كبار في أنحاء الوطن العربي وقد اكتسبت القصيدة على أيديهم سمات خاصة جعلتها تتميز عما قبلها، وقد أطلق على هؤلاء الشعراء جيل الرواد، ويعتبر الشاعر خليل حاوي من أهم أركانه.

سمات القصيدة الحديثة:

١- قضية اللغة:

وقضية اللغة كانت شاغلاً كبيراً لجيل الرواد، ويكاد كل شاعر منهم يتحدث عن هذه المشكلة المؤرقة في قصيدة من قصائده أو أكثر، فضلاً عن مقالاته وأحاديثه. وعندهم أنه لا يوجد فصل بين اللغة والوجود، فليست اللغة تعبيراً عن الشيء بل هي الشيء ذاته. وحاول كل شاعر منهم إبداع لغة خاصة به، بل لغة خاصة بكل قصيدة يكتبها.

وبدت اللغة الشعرية على أيديهم أكثر حدة وطرافة، وأكثر إدهاشاً

للمتلقي، ويرجع ذلك إلى توسعهم الكبير في إقامة علاقات جديدة بين مفردات اللغة، وكثرة الانحرافات بصورة لافتة، ومحاولتهم الكبيرة لجعل الكلمات رموزاً لعالمهم الخفي. وعلى يد بعضهم – أدونيس خاصة – وصل هذا الأمر إلى مدى بعيد.

٢- الصورة الشعرية:

وفي مجال الصورة الشعرية رأينا رواد شعر التفعيلة يصدرون عن فلسفة عميقة في استخدامها، إذ «أصبحت أكثر ارتباطاً ببنية العمل الكليةن فما عادت أداة زائدة تزيينية أو مضافة تستعمل لغرض بلاغي أو تأثيري ومن هنا كانت وسيلة الشاعر للإدلاء بموقفه الفكري وكشف مضمون قصيدته أو التعبير عن الحدث وتطويره ووصف جو القصيدة ومناخها الداخلي أو إيضاح جزئيات الفعل وخصائص الشخصيات من دون أن يعني هذا إعفاء الصورة الحديثة من القيام بمهمتها الفنية داخل القصيدة أو تحولاً في فهم تأثيراتها الجمالية». [(١)]

وأصبحت تتميز ببعض الخصائص [(٢)] مثل الجدة والتكثيف والحسية والنمو والتكامل. وأخذت «تشع في اتجاهات كثيرة دون قيد». [(٣)]

ولبعد غورها – في نماذجها الجيدة – أصبحت «تقرأ على مستويات مختلفة ومن زوايا متباينة أسلوبية وبنائية ونفسية ورمزية». [(٤)]

بل إن الأمر وصل – في بعض النماذج مثل أدونيس – إلى غياب دلالتها أو تشتتها.

---

(١) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ص١٦٦.

(٢) المرجع السابق، ص١٥٧.

(٣) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص٢١٥.

(٤) بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص١٥٥.

٣- توظيف التراث والأسطورة:

وفي مجال توظيف التراث والأسطورة، كان لشعر التفعيلة نظرة مختلفة لعلاقة الشاعر بالتراث. ففي النظرة التقليدية للتراث كانت الحساسية كبيرة ضد توظيف التراث، وكان الاتهام بالسرقة سلاحاً مشهراً في وجه الشاعر الذي يحاول أن يقيم علاقة بينهم وبين النصوص الأدبية الأخرى. لكن الوضع هنا قد اختلف، ويرجع ذلك إلى تأثر هؤلاء الرواد بحركة النقد العالمي.

وعلى يد هؤلاء الرواد اكتسبت علاقة الشاعر بموروثه بعداً أخطر بكثير مما سبقها من حركات التجديد في الشعر العربي، فمنذ البارودي نرى علاقة الشاعر العربي بتراثه كانت تدور في إطار بعث هذا التراث المشرق، وإعادة صوته القوي إلى الأسماع مرة أخرى، دون إقامة علاقات رمزية مع هذا التراث، ومن ثم رأينا التراث يبدو لنا كما هو تقريباً.

أما على يد رواد شعر التفعيلة فإننا نجد التراث يكتسب أبعاداً أكبر مما هو عليه، ويتحول إلى رموز فاعلة في حياتنا، وبقدر ما يبدو مؤثراً يبدو أيضاً متأثراً «وهكذا يمتزج الماضي بالحاضر والتراث بالواقع المعاصر امتزاجاً فنياً بارعاً رائعاً ويتعانق ما في معطيات هذا التراث من أصالة وعمق وشمول مع ما في الرؤية المعاصرة من حدة وتوفز وتوتر وتركيب». [1]

وإسهام شعر التفعيلة في استغلال الأسطورة واضح، وقد وصل بهذا الاستغلال إلى مدى أبعد بكثير مما وصل إليه الشعر قبلهم. فقد كان استغلال الأسطورة على أيدي المجددين من الشعراء – مثل جماعة أبوللو مثلاً – قبل هذه الحركة، ربما لا يتعدى دور الإشارة الأسطورية وكثيراً ما كنا نرى استخدامهم لها في موقع المشبه به، دون التوغل في أبعادها وما يكمن فيها من رؤى فنية كما فعل رواد شعر التفعيلة.

(١) علي عشري زايد، الرحلة الثامنة، ص٢٢.

٤- البناء الدرامي:

وفي مجال البناء الدرامي نزعت القصيدة في شعر التفعيلة إلى تحقيق الدرامية وقد كان لثقافة الشاعر العصرية، وطبيعة الحياة التي يعيشها دور كبير في تطور القصيدة من الغنائية إلى الموضوعية التي هي من أهم سمات الدراما، وظهر فيها الصراع والحركة، وبرزت خاصية التجسيد بصورة أكبر ولم يكن غريباً على شعر التفعيلة الانفتاح على فنون الأدب الموضوعية مثل المسرحية والقصة والسينما.

فرأيناهم يستعيرون من هذه الفنون بطريقة واعية ومدروسة في نماذجه الجيدة الحوار وتعدد الأصوات والمونولوج الداخلي والسرد والصراع والفلاش باك والمونتاج.

التشكيل الموسيقي:

والحقيقة أن أول ما يطالعنا من سمات القصيدة الحديثة هو التشكيل الموسيقي فقد استطاع هؤلاء الرواد الخروج عن الموسيقى التقليدية بصورة واضحة، وتجاوزوا كل محاولات التجديد الموسيقي التي سبقتهم.

وقد أطلق على شعرهم من بين مسمياته شعر التفعيلة، لأنه بدلاً من الأخذ بنظام البيت أو الشطر جعلوا من التفعيلة أساساً له، وهذه التفعيلة تأتي حسب إيراد الشاعر لها، إذ ربما تستقل بسطر كامل وربما يحتوي السطر على أكثر من تفعيله، دون إلزام خارجي يلزم الشاعر بإيراد عدد معين منها، بعكس نظام الشعر التقليدي، كما أن القافية بدت أكثر مرونة من ذي قبل وقد رأت نازك الملائكة في مقدمة ديوانها شظايا ورماد أفضلية هذا النظام على نظام الشطرين، لأنه يحرر الشاعر من القيود، ويرجع السبب في ذلك إلى أن نظام الشطرين المعد سلفاً قد يجعل الشاعر يلجأ إلى الحشو والاطناب، لأنه ربما ينتهي المعنى قبل أن ينتهي البيت، فيجبر الشاعر على ملء الفراغ الناتج عن ذلك دون ضرورة فنية. لكن الأمر يتضح أكثر بالنظر إلى كثير من القصائد التي كتبت في الإطار الجديد ومع

ذلك نراها مليئة بالحشو والاطناب.

وهنا تظهر أن المشكلة ليست مشكلة إطار موسيقى، وإنما المشكلة بالأساس شعر جيد وشعر غير جيد، كما أن نظام الشطرين لم يمنع الشاعر العربي – على امتداد التاريخ من إيجاد نماذج جيدة وخالدة.

وما يهمنا – في هذا الفصل – هو الشاعر خليل حاوي ومكانته في إطار هذه الحركة، وأهم إسهاماته في بنية القصيدة العربية الحديثة. والحقيقة أن القصيدة عند خليل حاوي تحتاج إلى احتشاد القارئ كي يفض مغاليقها، فهي لا تمنح نفسها للقارئ العادي بسهولة، وإنما تحتاج إلى قارئ متمرس لديه القدرة على الغوص في القصيدة والكشف عن وشائجها العميقة وجذورها الضاربة بعمق في تراث متنوع، كما أن الشاعر يعتمد على الإيحاء، ولديه القدرة الكبيرة على ابتكار علاقات تتسم بالجدة والطرافة، إذ «إن الشعرية تقوم على اختراق المألوف إلى غير المألوف، والمألوف الصياغي أو المألوف الدلالي، وهو ما اصطلح عليه أسلوبياً بالانحراف». [1]

خليل حاوي في إطار هذه الحركة:

١- سمات وملامح:

أ– انحرافات لغوية:

يقول خليل حاوي مخاطباً الجنى: [2]

ألا تراني غير تمساح

تراني شجرة مسمومة

صمت جحيم يغزل الجنون

مهرجا حزين

---

(١) محمد عبدالمطلب، هكذا تكلم النص، ص ٣٠.

(٢) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص١٦٢.

فالعلاقة البيانية تبدو معقدة نتيجة الإنحرافات التي قام بها الشاعر «فاللغة الأدبية انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها بل لأنها بصورة خاصة تترجم عن أصالة روحية، وعن قدرة إبداعية متفردة هي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها».(١) وفي هذا النموذج نرى تراكم الأشياء التي تقع في موقع المشبه به، بل وجدتها وطرافتها، بين الشاعر المشبه والمشبه به وهو مرة يصبح تمساحاً ومرة ثانية يصبح شجرة مسمومة، ومرة ثالثة يصبح صمت جحيم يغزل الجنون وفي المرة الرابعة يصبح مهرجاً حزيناً. هذه العلاقة تعيد بناء نثريات الواقع مرة أخرى لتخرج بمركب خاص نلمس فيه قدرة الشاعر على لمس الرابطة النفسية العميقة بين الأشياء المتباعدة كما نلمح الحدة والطرافة في العلاقة بين المضاف والمضاف إليه في قول الشاعر صمت جحيم: فالجحيم يستدعي صوراً بصرية حادة كما يستدعي حاسة اللمس بقوة وربما يرتبط بالصراخ والعويل، لكن الشاعر يجعل له صمتاً ليوحي بفداحة المأساة. ونلمس هذه العلاقة الطريفة بين الصفة والموصوف في مهرج حزين وهذه الصورة تنفذ من خلال مظهر الأشياء إلى عمقها فقد ارتبط المهرج في الأذهان بضحكة عريضة وحركات رشيقة لكن الشاعر ينفذ إلى قلبه ويلمس حزنه.

وعلاقة جديدة بين الإستعارة في قوله صمت جحيم يغزل الجنون فيقوم الشاعر بتشخيص صمت الجحيم ويجعله يغزل الجنون، ويرتبط الغزل دائماً بالخيوط التي تصنع ثوباً ويوحي بالصبر والعطاء، لكن الشاعر يفاجئنا بأن ما يغزل ليس ثوباً وإنما جنوناً، يتناسب مع الغازل وهو صمت الجحيم «وليست ظاهرة الغموض والتعقيد البلاغي ناشئة عن كثافة العلاقات البيانية المعقدة فحسب، وإنما هناك ظاهرة التحرر من الصيغ النحوية والتنصل من استخدام حروف الجر

(١) خوسيه ماريه بوفيليو إيفانوكس، نظرية اللغة الأدبية، ص٢٩، ترجمة د/ حامد أبوأحمد.

أو العطف، أو حتى الأفعال التي توضح الكلام وتربط الجمل والكلمات ببعضها كما في المثال الآنف الذكر». [1] وبذا يقصد الشاعر إلى الغموض قصداً ويكتسب الغموض نوعاً من القيمة الفنية، ويصبح في هذه الحالة مكسباً للقصيدة ويتضح «أن الحكم بالقيمة السلبية الذي نعطيه عادة لكلمة "الغموض" يجب استبعاده، إنه مرتبط بتقاليد في الإدراك ليست ملائمة هنا وهنالك أنواع من الأشياء لا يراها الوعي الواضح ويلتقطها الوعي الغامض ومن هذه الأشياء تتشكل شاعرية العالم» [2] وهنا تظهر مهمة الناقد الحقيقية لأنه كما يقول كافكا «ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة بل أن يكتشفها». [3]

والحقيقة أن قصائد خليل حاوي من أكثر قصائد الشعر العربي الحديث ثباتاً لأشعة النقد القوية، لأنها قصائد مفتوحة «والعمل الأدبي يتجلى في نفس متلقيه بمقدار ما يكون مفتوحا، بحيث يعطي كل قارئ للعمل بعداً يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية، ومن هنا تأتي النصوص الجيدة التي يتفق الناس على وصفها بالجودة لأنها استطاعت أن ترضي طموح كل واحد منهم، بأن تمنح نفسها له كي يكتب نهايتها أو يفسرها حسب مستواه الثقافي». [4]

ويجب التنبيه بأن خليل حاوي لا تتسم القصيدة لديه بالإستغلاق، وإنما القصيدة بناء ضخم تختفي تحت قمته الظاهرة طبقات ودهاليز لا يبخل الشاعر بترك كثير من الإشارات التي تساعد القارئ في اكتشاف أغوارها وهذه الموازنة قام بها خليل حاوي على أكمل وجه إذ لم تمل القصيدة عنده إلى جانب الغموض القاسي شأن كثير من قصائد أدونيس مثلاً ولم تمل في نفس الوقت إلى جانب

---

(1) نسيب نشادي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص٤٩١.

(2) جون كوين، اللغة العليا – النظرية الشعرية، ص١٨٥، ترجمة د/ أحمد درويش.

(3) د/ عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ١٤١.

(4) السابق، ص١٢٥.

الوضوح الذي يفقدها بكارتها من أول وهلة شأن بعض قصائد الفيتوري خصوصاً في بداية تجربته الشعرية أو بعض قصائد البياتي ذات النغمة السياسية الزاعقة.

فأدونيس يقول في أقاليم النهار والليل:

ثدي النملة يفرز حليبه ويغسل الإسكندر

الفرس جهات أربع ورغيف واحد

والطريق كالبيضة لا بداية له [١]

فالعلاقات البيانية مغرقة في التباعد، بحيث تكاد تخرج اللغة تماماً عن مواضعاتها المألوفة، وتكاد تفتقد الرابطة بين الأشياء ولا نعجب حينما نرى البعض يصف أدونيس بأنه قام بتفجير اللغة «ولعل أصل مفهوم فكرة» تفجير اللغة «أو مما يؤسس لهذا الأصل هو ما قام به أو حاوله الداديون ثم السرياليون في إطار تحطيم وسائل الإتصال والتعبير من تفريغ الكلمات من معانيها في سياق عملية مغامرة كبيرة هي تفريغ اللغة من معناها، واستخدامها في أجزاء غير مترابطة أملاً في استعادة براءة عالم لا تمتلك فيه الأشياء أسماء. وبهذا يتجنبون ما وضعه الذكاء من تصنيف وتسمية». [٢]

وأدونيس يحافظ على التركيبة النحوية للغة، فهنا نرى طريقة صياغة الجملة تسير على الطريقة النحوية. وقد ميز نوام تشوميسكي **Noam Chomsky** بين الكفاية اللغوية **Competence** والأداء الكلامي **Performance** والكفاية اللغوية تعني عنده معرفة المتكلم الضمنية باللغة، وقدرته من خلال هذه المعرفة على إبداع جمل لم يسبق له أن سمعها. «أما الأداء الكلامي فيشمل، عند تشوميسكي العملية التواصلية

---

(١) أدونيس الآثار الكاملة، مج٢، ص١٧٧.

(٢) د/عبدالرحمن محمَّد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص٢٥٤.

في مجملها، فهي الجملة التي يبثها المرسل، ويسمعها المتلقي ويفهمها». [١]

وأدونيس هنا لا يمس الكفاية اللغوية بسوء، فهو يكتب من خلال قوالب متعارف عليها لدى أبناء اللغة، فجملته تحافظ على بنيتها النحوية من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، لكن الأداء الكلامي يتفجر هنا، وكما «عند كوهين أن اللغة الأدبية ليست انحرافاً فقط، وإنما هي بشكل خاص انتهاك (أو خرق)». [٢]

ونتيجة لهذا الخرق نتلقى نحن مرسلة لغتها منتهكة نقف أمامها مشدوهين، ففي السطر الأول يقول:

ثدي النملة يفرز حليبه ويغسل الإسكندر

فالشاعر يجعل للنملة ثدياً، وهذا الثدي يفرز حليبه، ويقوم بغسل الإسكندر.

وفي السطر الثاني يكون الفرس جهات أربع، ورغيفاً واحداً، وفي الثالث نرى الطريق كالبيضة لا بداية له.

هذه الفجاءات الكثيرة التي تطالعنا في ثلاثة سطور، والتي نحاول كثيراً الإمساك بخيوطها، ولكنها تفلت من بين أيدينا تؤدي إلى الغموض القاتم. وربما تفقد المرسلة أهم سماتها، وهي سمة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، لكن يجب الإعتراف بأن شعر أدونيس يترك في نفس متلقيه كثيراً من الدهشة الشعرية، ويجعله يشعر بعالم رحب تفقد فيه الأشياء منطقها المألوف وتكتسب منطقاً شعورياً خاصاً بها. فهي تثير حالة شعرية ليس من السهل وصفها ولكن من السهل الإحساس بها، ويرجع ذلك إلى غياب المعنى مقابل التركيز على أثر الشعر

---

(١) فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص ١٢٧.

(٢) خوسيه مارية بوثول يلو إيفانكوس، السابق، ص٢٩.

الذي يترك في نفس المتلقي، كما يرجع أيضاً إلى التجريد الذي يغادر معطيات الواقع، والتجريد عند أدونيس يتداخل مع الجانب الميتافيزيقي والصوفي. وإذا كان هدف التوصيل للمتلقي يتخذ مركز الصدارة في أساليب الشعرية، فإننا نرى أسلوب الشعر التجريدي الذي يعد أدونيس من أبرز رواده، «ينحي هذا الهدف عن مركز الصدارة، لا يتركه يتحكم في استراتيجية النص، ولا يقود خطواته الدلالية». [١] ولذا فإنه «على القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم ما معنى هذه القصيدة، وما موضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد ماذا تطرح على هذه القصيدة من الأسئلة، ماذا تفتح أمامي من أفاق؟». [٢] أما على الجانب الأخر فإننا نرى المباشرة واضحة في مثل قول مُحَمَّد الفيتوري:

قلها لا تجبن لا تجبن

قلها في وجه البشرية

أنا زنجي

وأبي زنجي الجد

وأمي زنجية

أنا أسود

أسود، لكني حر أمتلك الحرية [٣]

المرسلة هنا واضحة تماماً لاتحتاج من المتلقي إلى كثير من العناء كي يفهم أبعادها، فعلاقاتها مألوفةن وصوتها زاعق، والشاعر يقصد إلى هذا الوضوح قصداً

---

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤١٤.

(٢) أدونيس، زمن الشعر، ص٧٢.

(٣) مُحَمَّد الفيتوري، ديوان الفيتوري، مج١، ص٨٠.

كي يؤكد هويته في وجه كل من يريد طمسها أو النيل منها.

كـثافة الرمــوز وابتــكارها:

تعتمد القصيدة الحديثة – في كثير من نماذجها الجيدة – على كثافة الرموز وابتكارهاز ومنذ البداية رأينا رواد الشعر الحر يهتمون بذلك، نذكر منهم الشاعر بدر شاكر السياب. الذي ابتكر رمز المطر في قصيدته «أنشودة المطر» إن رمز المطر عند السياب «يسيطر كصورة مركزية على كل التركيب الأدبي في عمل محدد». [1] ومن شدة إنفعال السياب بهذا الرمز أيضاً، جعله عنواناً لأهم دواوينه، وهو ديوان "أنشودة المطر"، وهو يرمز إلى عوامل الخصب التي من المفروض أن تستدعي الرخاء الذي ينعم به أبناء الوطن، لكن ما حدث هو العكس، بل استمر الجوع كأقوى ما يكون رغم هطول المطر، واستمر الحزن والشجن يسري في النفوس يقول» [2]:

وكل عام حين يعشب الثرى – نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر

مطر

والمفارقة التصويرية هنا تقوم بين أعشاب الثرى بما يتبعه من شبع وري وسعادة، وبين الجوع الذي يفتك بأبناء الوطن رغم ذلك.

وقد بات الجوع لازمة من لوازم أعشاب الثرى في كل عام!!

والحقيقة أن السبب في هذا الجوع القاتل هو ذهاب الأفاعي رمز الطبقة

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٤٦٩.

(2) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص ١٧٤.

المستقلة الأفاقة بكل الخيرات الناتجة عن نزول المطر، وترك الشعب يرزح تحت نيران الظمأ والجوع.

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يرويها الفرات بالندى

وأسمع الصدى

يرن في الخليج

مطر

مطر

مطر

ينهض التقديم والتأخير بدور هام، فقد قدم الشاعر الجار والمجرور في العراق ليدل على بؤرة فساد واضح في بلده العراق. والشاعر يستخدم كلمة ألف ليوحي بالكثرة الكاثرة، وتتواءم مع تراث عربي كان ينظر للألف على أنه أعلى رقم، ويضيفها إلى كلمة أفعى بما توحي به من فساد وشر واختلاس، وهذه الكلمة ترتبط في أعماقنا بالشيطان نفسه، فقد تمثل في صورة أفعى، واستطاع أن يخدع حواء، وتسبب في خروجها وأدم من الجنة، ومن ثم شقائهما على هذه الأرض، ليوحي بمعادل ذلك في الواقع، وهو أن هذه الطبقة المستغلة تتسبب في إشقاء العراقيين، لأنها تشرب الرحيق، وهذا أرقى ما تجود به الزهرة رامزاً بذلك إلى أرقى الخيرات التي تخرجها أرض العراق. وهذه الزهرة يربها الفرات بالندى.

واستخدام الشاعر للفرات يدل على أنه ليس ملكاً لأحد، وإنما هو ملك الجميع، ومن المفروض أن يستمتع الجميع بخيراته، ولكن ما حدث هو استمتاع فئة قليلة من الأفاقين، وضياع شعب بأكمله. في حين ما يزال صدى

المطر يرن في الخليج مطر – مطر – مطر، رمزاً لتدفق الخير والعطاء. ولذا فإن الأمل في المستقبل يظل قائماً، والتضحيات الكبيرة المبذولة تنتظر الغد الذي يهبها الحياة، ويجعل لتحياتها معنى.

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبتسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتى واهب الحياة

ويهطل المطر

لقد استطاع بدر شاكر السياب أن يبث في كلمة (مطر) شحنات قوية جعلها تتحول من معناها العادي المألوف إلى رمز «لقطة واحدة استطاعت أن تغوص إلى سر الوجود، كما استطاعت أن تربط خيوطاً مختلفة، وأن توحد الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل». [١]

كما أن الشاعر قام بتكرارها بصورة تحكي صوت قطرات المطر وهي تتساقط.

ومن أهم سمات القصيدة عند خليل حاوي كثافة الرموز، وارتباطها في نفس الوقت ببنية العمل الأدبي عنده، ففي القصيدة الواحدة نرى حشداً هائلاً

---

(١) إحسان عباس بدر شاكر السياب، ص ٢١٢.

من الرموز الجزئية التي تتعانق، وتمضي في تيار القصيدة العام، وتمثل خلايا حية في بنية الرمز الكلي للقصيدة، وربما يرجع ذلك إلى اعتماد الشاعر بشكل جوهري في قصائده على الأسطورة إذ «أن القصائد التي تستخدم الأسطورة تميل بشكل خاص إلى استعمال الصور الطويلة العريضة التي يدعمها دائماً كثير من الاستعارات القصيرة والرموز والتشبيهات أحياناً واستعمال الرموز يشجع كذلك على خلق صور تستمر وتطول لأن الرموز تمنح ثروة من الترابطات والعلائق تغني الصورة العامة وتعطيها القدرة على الاستمرارية»[1]، وربما كان خليل حاوي من أكثر شعرائنا احتشاداً للرمز فما تكاد تخلو قصيدة من قصائده من شبكة من الرموز هذه الرموز تتراوح بين الرموز التراثية والرموز الطبيعية والرموز الواقعية والرموز اللاشعورية وتكاد كل كلمة تحمل في سياقها إشعاعاً رمزياً وقدرة الشاعر على ابتكار الرموز كبيرة وقد بلغت حداً كبيراً من الشهرة في الشعر العربي الحديث نذكر منها على سبيل المثال رمز الريح ورمز الناي ورمز الطاووس، ورمز البدوية السمراء، ورمز الناسك، كل هذه الرموز في قصيدة واحدة هي قصيدة الناي والريح في صومعة كيمبردج.

وقد جعل الشاعر الريح رمز الثورة على كل ما يربطه بواقع غير راغب فيه، وجعل الناي رمز التقاليد البالية الذي يفرضها الواقع عليه. ورمز القيود التي تكبل روحه المنطلقة، ومن شدة إنفعال خليل حاوي بهذين الرمزين جعلهما عنواناً على ديوانه الثاني «الناي والريح«.

ويحسب لخليل الحاوي أن رموزه الكثيفة ترتبط أشد الإرتباط ببنية العمل ككل.

ففي القصيدة الواحدة نرى حشداً هائلاً من الرموز الجزئية التي تتعانق

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، السابق، ص٧٧٤.

وتمضي في تيار القصيدة العام. وتمثل خلايا حية في بنية الرمز الكلي للقصيدة، ونظرة في قصائد مثل البحار والدرويش، السندباد في رحلته الثامنة، لعازر ١٩٦٢م، قصيدة الغفران من صالح إلى ثمود، آلام الحزينة، سدوم .... إلخ. مثلاً ترينا هذه الحقيقة واضحة [١]، فقد بلغ خليل الحاوي في تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة حداً كبيراً، فلا نستطيع أن نقدم سطراً أو نؤخره أو نحذفه، وكل شيء موضوع في موضعه وفق هندسة محكمة. لقد وصل خليل حاوي في قصائده إلى هذه الدرجة في الوقت الذي رأينا فيه بعض رصفائه يقعون في عيب حشد الرموز الكثيرة دون ضرورة فنية كبيرة لذلك.

فالسياب مثلاً يقول: [٢]

أيها الصقر الإلهي الغريب

أيها المنقض من «أولمب« في صمت السماء

رافعاً روحي لأطباق السماء

رافعاً روحي – غنيميدا جريحا

صالباً عيني تموزا – مسيحا

«فعلى مدار قطعة لا تتجاوز خمسة أبيات يشير الشاعر إلى «الأولمب« موطن آلهة الأغريق، ثم "غنيميد" الراعي اليوناني الذي أحبه زيوس كبير الآلهة فأرسل صقراً اختطفه وطار به إليه، ثم إلى حادث الصلب والمسيح، ثم إلى تموز الآله الصريع». [٣]

---

(١) انظر الرمز في فصل الصورة من هذه الدراسة.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص ١٢٩.

(٣) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٩٦.

كل هذه الإشارات التي جاء بها الشاعر لم يهيئ لها المجال الحيوي لكي ترد فيه، وكأنها محاولة لاستعراض عضلات الشاعر الثقافية أكثر منها خلايا حيه في بنية القصيدة، بل إن الشاعر يقنع بأن يجعل الأسطورة في موقع المشبه به، دون التوغل في الغاية الكامنة فيها فهذا الاستخدام يعد أقل أنواع استخدام الأسطورة فنياً.

والحقيقة أن خليل حاوي لا يقع في مثل هذه العيوب، فكثيراً ما يستلهم الأسطورة، فتبدو خلفية للعمل الأدبي عنده، وهو لا يرهق متلقيه بإشارات إلى مدلولات أسطورية غريبة، كما أن الصورة الشعرية عنده ممتدة تستغرق مساحة القصيدة في حين «تنقص السياب الصورة الشعرية التي تحتل مساحة القصيدة عند خليل حاوي ما خلا "أنشودة المطر" و "بويب" أو "النهر والموت" و "المسيح"، فتراه في قصائده التموزية يحشد الرموز والمسميات الأسطورية افتتاناً بها لكن هذا الافتتان يخرجه عن مراعاة وحدة الصورة والشكل والرمز للقصيدة الواحدة، وينم عن قراءته الشعرية والثانوية عن الأسطورة على حد سواء أكثر مما يتصل بتجربته ومعاناته».[1]

أوليات وريادة:

إن خليل حاوي في تعامله مع الأسطورة يتميز بالفكرة الكلية الشاملة التي تستغرق منطقتنا كلها، ونظرة في قصيدته بعد الجليد [2] مثلاً – وهي من أوائل القصائد التي تتعاطى رمز تموز وأفضلها، ترينا كيفية تعامل الشاعر مع الأسطورة.

يقول في المقطوعة الثانية منها:

---

(1) نذير العظمة، مدخل إلى الشعر الحديث، ص٢٤٢.

(2) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ص٨٥.

كيف ظلت شهوة الأرض

تدوي تحت أطباق الجليد

شهوة للشمس، للغيب المغني

للبذار الحي، للغلة في قبوودن

للإله البعل، تموز الحصيد،

شهوة خضراء تأبى أن تبيد

تأخذ كلمة شهوة بؤرة دلالية واضحة على امتداد هذا المقطع، فليس آدل على الرغبة العارمة في البعث من كلمة شهوة، بما لها من إسقاطات جنسية واضحة، بما لها من قدرة على مواجهة الموت من خلال الإنجاب، والشاعر يضيفها إلى الأرض، الأرض التي ترزح تحت أطباق الجليد في المقطوعة الأولى من القصيدة، حيث بدت برودة الموت واضحة. تصبح شهوة الأرض تدوي، وبما لكلمة تدوي من عتو واضح في باطن الأرض، في مقابل عوامل الموت المتمثلة مظاهره في أطباق الجليد، وهنا يتحدد طرفا الصراع والطرف الأول منه شهوة مدوية للأرض، والطرف الثاني أطباق الجليد، وبما لكلمة أطباق من كثافة وصلابة، فليس ما يغطي الأرض طبقة واحدة من الجليد، وإنما أطباق، وكأن على الشهوة التي تتحرك في باطن الأرض أن تهزم عدواً قاسياً وليس سهلاً.

وشهوة الأرض تتوجه لعوامل الخصب المتمثلة في الشمس وفي الغيث، البذار الحي والغلال، وللإله الذي يبعث من موته، فيحل الخصب محل البوار. إنها رموز الحياة، هذه الشهوة خضراء تمتلك الخلود، وقد اعتمد الشاعر على بعض العلاقات الجديدة بين المضاف والمضاف إليه، مثل شهوة الأرض، وبين الصفة والموصوف، شهوة خضراء، فالشهوة شيء معنوي يصفها الشاعر بأنها خضراء

ليمنحها دلالة الحيوية والخصوبة والعطاء والخلود.

فالتعامل مع الأسطورة هنا يبدو مركزاً على أسطورة بعينها، ويستغرق القصيدة كلها، فليس هناك حشد للأساطير دون ضرورة فنية، وإنما الشاعر يختار أسطورة تموز، ويلح عليها حتى تخرج هذه الإمكانات.

وقد صور الشاعر في المقطوعة الأولى من القصيدة عوامل الموت، وكيف تسربت إلى كل شيء، حتى حل الجليد والموت على الأرض كلها وما فيها، رامزاً بذلك إلى موت تموز.

أما المقطوعة الثانية، فهي المعادل للشق الثاني من الأسطورة، وهو بعث تموز، وعودته إلى الحياة مرة ثانيةن ومن ثمة عودة الخصوبة والحيوية إلى العالم. وهاتان الدلالتان – موت تموز وبعثه كما في القصيدة – تنسحبان إلى موت حضارة الشرق، وبعثها في العصر الحاضر.

وقد فتح خليل حاوي الباب واسعاً بقصيدة تلك لمجموعة من الشعراء في استخدام أسطورة تموز، وقد أطلق عليهم الشعراء التموزيون، وهذا ما يحسب له «وبالإجمال فإن قصيدة خليل حاوي بعد الجليد تفتح تاريخاً جديداً للقصيدة العربية من حيث مضمونها وشكلها التموزيين بتميز ووضوح في اتجاه طقوس الخصب وشعائره». [1]

وقد تناول بدر شاكر السياب أسطورة تموز في قصيدة «أغنية في شهر آب«[2] «ورغم أن أغنية في شهر آب تسبق قصيدة خليل حاوي "أسيا بعد الجليد" التي نشرها حاوي في الأداب أيضاً بعد قصيدة السياب بخمسة أشهر

---

(1) نذير العظمة السابق.

(2) بدر شاكر السياب، السابق، ص٢٨.

تقريباً (العدد ١١) نوفمبر/١٩٥٦م السنة الرابعة إلا أن حاوي أكثر تمكناً في التقنية الأليوتية وأوضح صلة بطقوس الخصب [1] بينما تبدو قصيدة "أغنية في شهر آب" «مزيجاً من الاتجاه الواقعي المتواصل بالرمز الأسطوري بشكل غامض أو غير واضح الصلة بطقوس الخصب».

يقول السياب في "أغنية في شهر آب"

تموز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق

وبموت تموز تكثر صور الموت في القصيدة، ويتراجع النهار أمام الليل الذي يستغرق القصيدة كلها.

ناديت مربية الأطفال الزنجية:

الليل أتى يا مرجانه

فأضيئي النور. وماذا؟ إني جوعانة

فموت تموز أصاب مربية الأطفال الزنجية «مرجانة« التي ربما ترمز إلى الأرض هنا – بالجوع بل بالبرودة القاتلة.

تموز يموت ومرجانة
كالغابة تربض بردانه
وتقول ويخذلها النفس
«الليل، الخنزير الشرس، الليل شقاء»

إن موت تموز جعل النهار يتراجع، وأسدل الليل ظلامه البارد على الأرض،

---

(1) نذير العظمة، السابق، ص٢٧١.

وقد بدا الجوع والبرد فيها، ويوحد الشاعر بين الليل والخنزير الشرس، فمن المعروف في أسطورة تموز أن الخنزير البري هو الذي صرعه، فتحول دمه إلى شقائق.

وفي هذه القصيدة يمزج الشاعر بين الأسطورة والواقع، فقد بدا الواقع تعيساً بسبب غياب تموز رمز خصوبة العالم.

ويلتقط الشاعر من الواقع دق جرس الباب، ودخول النساء، وقيام مرجانة بإعداد الطعام لهم، والضيفة تضحك، وهي تقول «خطيب سعاد جافاها، وانطوت الخطبه!

الكلب تنكر للكلبة ... »

فقد تراجعت الخصوبة، واختيار الشاعر لأسم سعاد يوحي بضياع خصوبة العرب، فسعاد أسم ينسحب إلى دلالة المعشوقة في التراث العربي، والشاعر يختار كلمة جفاها بما تحمله من دلالة المفاعله لتنسحب الدلالة إلى الجفوة بين قطبي الخصب في العالم (الذكر – الأنثى).

ولا تنسحب الجفوة إلى عالم الإنسان فقط، بل تنسحب إلى عالم الحيوان، وهنا استلهام حسن لأسطورة تموز، حيث انعدمت الخصوبة في العالم بغيابه.

وتنتهي القصيدة بنداء الزوجة على زوجها:

بالله تعالى

يا زوجي، ها إني وحدي

والضيعة مثلي بردانة

فتعال تعال

إن الزوجة هنا رمز للأرض التي تحتاج إلى زوجها تموز أو بعل كي يخصبها،

ويصب الحرارة في جسدها البردان.

وفي هذه القصيدة تكثر صور النساء بصورة لافتة، فالضيوف من النساء لابسات الفرو – إيحاء بالبرودة القاتلة – ومربية الأطفال مرجانة – والنداء ينطلق من الزوجة. كل هذا الحشد من النساء – في مقابل غياب صورة الرجل – وموت تموز – يرمز للأرض التي تحتاج كثيراً إلى من يخصبها.

ورغم اتكاء بدر شاكر السياب الواضح على أسطورة تموز «لابد من القول بأن السياب يأخذ الأسطورة على حالها، أن ميزته الحقيقية لا تكمن في الاتكاء على الأسطورة، بمقدار ما تكمن في التفصيلات التي يصنعها والصور التي يخلقها». [1]

وفي قصيدة خليل حاوي «بعد الجليد« يتحد تموز مع العنقاء، والعنقاء «طائر خرافي عند الصينيين وعند الشرقيين وشعوب البحر المتوسط، وهو يعاود تولده من رماده، وكذلك هو رمز البعث». [2]

وقد اختار الشاعر الاسم العربي لطائر الفينيق، لتكون الصلة أكبر بين القصيدة والمتلقي العربي الذي يرتبط وجدانه بطائر العنقاء.

وهنا يظهر نوع من التميز لخليل حاوي إذ نراه يقيم اتحاداً بين تموز، وما يضارعه من رموز الخصب «وإذا كان الاتحاد التموزي في الحركة الشعرية الحديثة وهو من أهم إنجازاتها فإن خليل حاوي هو في طليعة الذين أسسوا هذا الاتجاه وأرسوا دعائمه». [3]

([1]) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٣١.

([2]) فيليب سيرنج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ص٢٠٠.

([3]) نذير العظمة السابق، ص٢٦٨.

عيوب لم يقع فيها:

ومن أهم سمات شعر خليل حاوي أنه لم يقع في العيوب المشهورة التي وقع فيها، رصفاؤه من رواد حركة الشعر الحر، خصوصاً في مجال استخدام الأسطورة «وليست الأساطير والطقوس كما اعتبر البعض نتاجاً لملكة خرافية بل أن قيمتها الرئيسية هي في حفظها حتى عصرنا هذا وعبر أشكال مترسبة على أنماط من التفكير والمعاينة كانت ولم تزل صالحة لنوع معين من الاكتشافات التي سمحت بها الطبيعة انطلاقاً من تنظيم العالم المحسوس واستثماره الفكري بصيغ المحسوس نفسه». [1]

وبأثر من الشعر الغربي خصوصاً ت – س – اليوت، ونتيجة لواقع معقد، وثقافة متنوعة رأينا الشاعر العربي الحديث يلجأ إلى استخدام الأسطورة لأن «الأسطورة توفر وسيلة سريعة للوصول إلى لب التاريخ، وعن طريق الشعر سيغدو ممكناً ربط اللحظة الحاضرة من الوجود العربي« وهي لحظة أزمة فعلية، بكثير من لحظات الأزمات في التاريخ. كما توفر الأسطورة شكلاً من الوحدة، ويمكن أن تعين في تسليط الضوء على الصراع العربي، فتضعه في سياقه صراع الإنسان الأبدي الشامل». [2]

وقد رأينا اندفاعاً من قبل شعرائنا إلى استخدام الأسطورة، بل والأسطورة المستعارة. وقد حققت القصيدة العربية على أيديهم مكاسب هامة نتيجة هذا الإندفاع، لكن في نفس الوقت رأينا بعض المزالق التي وقع فيها شعراؤنا «إذ أخذت الأساطير أحياناً واقتسرت على الدخول في بناء القصيدة دون تمثل لها ولأبعادها، فوضح أنها دخيلة في موضعها، أو أنها جاءت أحياناً لا تؤدي سوى

---

(١) كلود ليفيشتراوس، الفكر البري، ص٣٧، ترجمة نظير جاهل.

(٢) المرجع السابق.

وظيفة تفسيرية توضيحية، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم، أحياناً كان رص نماذج منها في نطاق واحد لا يقدم شيئاً سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر». [1]

وقد وجدنا بعض شعرائنا يقعون في عيب تكدس القصيدة بإشارات تراثية أجنبية ليس بينها وبين المتلقي العربي – الذي يكتب الشعر إليه – صلة كبيرة – ولم يستطيعوا أن يتغلبوا على هذا العيب ببعض الحيل الفنية التي تحوله إلى ميزة تحسب لهم. ومن ثم رأينا القصيدة تكثر فيها الحواشي الشارحة والمفسرة لها.

ونظرة في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب مثلاً ترينا حجم هذه الظاهرة، حيث تكثر الإشارة إلى الأساطير الأجنبية وأبطالها مثل «هرقل الجبار خنق الموت وذلل الأسود الكاسرة» و «هوميروس الشاعر الإغريقي الأعمى» و «غنيميد راع يوناني شاب وقع زيوس كبير آلهة الأولمب الإغريقي في حبه، فأرسل صقراً اختطفته وطار به و«أتيس يقابل تموز البابلي عند سكان آسيا الصغرى القدماء يحتفل بعيده في الربيع. حيث يربط تمثاله على ساق شجرة. وحين تبلغ الحمية أوجهها عند أتباعه وعابديه يجرحون أنفسهم بالسيوف والمدى حتى يسيل دماؤهم قرباناً دلالة على الخصب».

وسربروس هو «الكلب الذي يحرس مملكة الموتى في الأساطير اليونانية، حيث يقوم عرض "برسفون" آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت وقد صوره دانتي في "الكوميديا الإلهية" حارساً ومعذباً للأرواح الخاطئة». [2]

وهكذا رأينا كثيراً من الإشارات إلى نرسيس وأبوللو وغنيميد وأدونيس

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، السابق، ص٨١٧.

(2) هواش ص١٠٥، ١٠٧، ١٣٠، ١٣٤، ١٨٢ من ديوان أنشودة المطر وانظر أيضاً هامس ص ٢٠٩، ٢١١، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢٧٩، ٢٨٨، ٢٨٩ إلخ.

وآتيس وسيزيف وسربروس وميدوزا كما نجد إشارات أخرى إلى الأساطير الصينية في قصيدته من رؤيا فوكاي. ويحسب للسياب – في كثرة هوامشه وتضمينات – تمسكه وحرصه على الأمانة، وكما أشار إليوت في قصيدته الأرض الخراب إلى مصادر إشاراته وتضميناته – يفعل السياب ذلك عكس أدونيس مثلاً. [١]

وقد أخذ على السياب عدم تمثله لمثل هذه الإشارات، وعدم تمثل المتلقي لها أيضاً، فجاءت غريبة تحتاج إلى هوامش كما فعل الشاعر. ويتصل بالعيب السابق تكديس القصيدة بإشارات أسطورية لا تستدعيها القصيدة، ومن ثم تأتي غريبة على إيقاع القصيدة وتبدو وكأنها مقصودة لذاتها – دون ضرورة فينة – سوى استعراض عضلات الشاعر الثقافية، ومحاولة التمسح بلباس العصرية، كما أن حشدها دون ضرورة فنية يعد من أخطر عيوبها.

يقول عبدالوهاب البياتي:

سلاماً أثينا
الشمس في معسكر اعتقال
تحرسها الكلاب والتلال
لعل ألف ليلة مرت
ولاتزال
«بنلوب« في انتظارها
تغزل ثوب النار
أو أوليس في جزيرة المحال
يرسف في الأغلال
لعل في الأولمب لاتزال

(١) انظر كاظم جهاد أدونيس، منتحلا، ص٩١، ٩٢.

آلهة الأغريق تستجدي

عظيم البرق في الجبال

فالشاعر لا يستغل الغنى الواضح لبنلوب أو أوديسيوس وما يكاد يذكرهما حتى ينتقل إلى الأولمب وآلهة الأغريق دون الحاح على أي رمز منهما في القصيدة والخروج بإمكانيات باهرة منه مثلما يفعل خليل حاوي مع رموزه ودون حاجة القصيدة الواضحة إلى مثل هذه الرموز غير المجدولة في سياقها فبدت وكان عين الشاعر عليها من البداية وليست نتيجة تمثل واضح لها أو ارتباطها بتجربة الشاعر.

ويقول أيضاً في مطلع قصيدته مرثية إلى عائشة:

يموت راعي الضان في انتظاره ميتة جالينوس

يأكل قرص الشمس أورفيوس

تبكي على الفرات عشتروت

هذا الحشد من الإشارات الأسطورية لا يسهم كثيراً في البنية الفنية للقصيدة كما يبدو أن الشاعر لا يتغيا من وراء ذلك إلا تكديس القصيدة بهذه الإشارات التي يظن أنها تمنحه مكانة باعتباره شاعراً عصرياً يمتلك ثقافة عريضة في حين يبدو ضررها أكثر كثيراً من نفعها إذ تصيب المتلقي بكثير من الشتات غير المدروس.

ويقول بدر شاكر السياب في قصيدته «مرثية الآلهة«: [1]

دمي هذه الخمر التي تشربونها	ولحمى هو الخبز الذي نال جائع
ولما تشظي قلب نرسيس وانثنى	يلم الشظايا منه شار وبائع
وغذى بها القلب الذي حين ذاقها	نما فيه ناباكوسج فهو قاطع

(1) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص٥٢.

هـوى كـل عـال مـن إلـه وسـافل   إلى حيـث مـا مـن راحـل ثم راجـع
وأخفـى إلى العـرس السـديمي معـدن   بمـا امتـاح مـن أحـداق "ميـدوز" لامـع

ففي البيت الأول إشارة إلى قول السيد المسيح في العشاء الأخير حينما أخذ الخبز «بارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا هذا هو جسدي *٢٧ وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً أشربوا منها كلكم *٢٨ لأن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا». [١]

وفي البيت الثاني إشارة إلى نرسيس اليوناني الذي كان معجباً بنفسه، وحينما رأى صورته في الماء عشقها وتحول إلى زهرة النرجس.

وفي البيت الأخير إشارة إلى "ميدوزا" وهي هولة في أساطير الإغريق تحيل من تلتقي عينه بعينها إلى صخر، كما جاء في هامش القصيدة.

وتتكدس الإشارات في القصيدة بطريقة لافتة دون حاجة فنية كبيرة إليها، وهي وإن كانت أظهرت الشاعر بمظهر المثقف الواعي بالتراث العالمي فإنها لم تسهم كثيراً في بنية القصيدة الفنية وإنما أثقلتها، وحملتها أكثر من طاقتها.

والحقيقة أننا لسنا ضد إفادة الشاعر من التراث العالمي أياً كان بشرط أن تكون هذه الإفادة متمثلة ولها لإسهامها الواضح في بنية القصيدة، وليست مجرد استعراض لعضلات الشاعر الثقافية.

ويقول السياب أيضاً في قصيدته مرثية جيكور:

سلم في الحضيد أعلاه – مرقاه انخفاض وإن بدا كالصعود

حدقت منه في الورى مقلتا "فوكاي" تستشرفان أيام "هود"

([١]) العهد الجديد والمزامير، ص٧٤.

والمسيح المبيع بخسا بما لو بيع لحما لناء عن تسديد [1]

ما تكاد الإشارة الأسطورية تنقلنا إلى جو أيام هود، وما نزل بهم من عذاب مبير، حتى ينقلنا الشاعر فجأة بإشارة أخرى إلى المسيح عليه السلام، وما يلاقيه من كفران أصحابه بتعاليمه وبه، حتى أصبح لا يساوي شيئاً. فالإشارة الأسطورية هنا تأتي بطريقة فجة، وليست مجدولة في سياق القصيدة.

كما يحسب لخليل حاوي أيضاً أنه وصل ببعض الرموز إلى درجة لافتة من التفرد، وذلك مثل رمز "السندباد" «ولعل أول من اكتشف هذا الرمز هو الشاعر صلاح عبدالصبور، ثم تبناه بعد ذلك عدة شعراء، ولكن خليل حاوي من بين هؤلاء جميعاً هو الذي ألح عليه حتى استخرج منه إمكانيات باهرة كما استطاع في رحلته الثامنة». [2]

والسندباد يعتبر من أشهر شخصيات ألف ليلة وليلة، وهذه الشخصية ذات تأثير كبير في الأدب الأوروبي ومنه انتقلت إلى الأدب العربي وهو رمز الرحلة التي لا تهدأ وحب المغامرة الذي لا ينتهي وقد قام السندباد في ألف ليلة وليلة بسبع رحلات كل رحلة تمثل مغامرة من مغامراته حتى استقر به المقام أخيراً في بغداد «لقد غدا السندباد وهو يتأرجح بين الاستقرار ببغداد والامتثال لنداء النفس بالسفر رمزاً للقلق المبدع القلق الذي يحرك البطل خارج دائرة ذاته ولا يدعه مستسلماً أو محبطاً». [3]

وقد جعل الشاعر صلاح عبدالصبور من هذه الشخصية قناعاً، والقناع

---

(1) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص١٠٩.

(2) أحمد عبدالمعطي حجازي، السندباد في رحلته الثامنة من مقالة له ملحقة بديوان خليل حاوي، ص٤١٣.

(3) حاتم الصكر، كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، ص٤٨.

«رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليفيض على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات». [1]

لقد جعل صلاح عبدالصبور من السندباد قناعاً لذاته هو وما يقوم به من مغامرة كبيرة في سبيل اقتناص الكلمة في حين لا يبالي الجمهور به.

يقول في مقطع السندباد من قصيدته «رحلة في الليل«: [2]

في أخر المساء يمتلي الوساد بالورق

كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

وينفح الجبين بالعرق

ويلتوي الدخان أخطبوط

في أخر المساء عاد السندباد

ليرسى السفين

فها هو السندباد قد أرسى في أخر المساء سفينته وعاد حاملاً كنزه الغالي رمز التجربة الفنية وتجسدها في قصيدة كي يطلع عليه ندماءه لكنه يجد تقاعسا من قبلهم وقناعة بحياة رتيبة لا تحب المغامرة الفعلية.

الندامى

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

---

(1) جابر عصفور، قضايا الشعر العربي المعاصر، مقال بمجلة فصول، ع١، ع٤، ص١٢٣.

(2) صلاح عبدالصبور، الأعمال الكاملة، ص١٧٥.

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ «الكتاب« في الصباح والمساء

وحينما تعود يعود مجلس الندم

تحكي لنا حكاية الضياع في بحر العدم

إن الشاعر المعاصر في بحثه الدائب في سبيل التجربة الشعرية ما هو إلا سندباد يبذل كل طاقته في سبيل ارتياد مناطق بكر في الفن، لكنه لا يجد تقديراً لما يقوم به.

وقد فتح هذا الرمز – لغناه وعمق دلالاته وتعددها – الباب على مصراعيه لشعرائنا، كل منهم يجعل من نفسه سندباداً فها هو بدر شاكر السياب يستخدم هذا الرمز قناعاً لذاته أيضاً في قصيدته "رحل النهار". [1]

يقـول:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

يرصد الشاعر للسطر الأول جملة رحل النهار فقط لما توحي به من يأس وغروب للأمل – وتسكين الراء المسبوقة بمد يدل على طول اللحظة، وقسوة الانتظار فقد رحل النهار ولم يرجع السندباد بعد. و«الصورة قاطبة موحية في التدليل على حركة المساء في إطارها الحسي والنفسي، فكأن النهار سراج هائل

([1]) بدر شاكر السياب، ديوان منزل الأقنان، ص٥، دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٣.

ينير العالم، وقد خبا زيته ونضب وهو يتخالج ويتنازع على الأفق. لعل عمر السياب كان في مثل ذلك ذبالته وبقايا زيته تخالج وتتحشرج وتشعر بانهيار الظلمة». [1]

ها هي زوجة السندباد تنتظر عودته – ومن المعروف أن السندباد في رحلاته السابقة كان يعود منها سالماً أما في هذه الرحلة فإن الأمل في العودة غير محتمل.

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

ووجود زوجة منتظرة يمزج بين رمز السندباد ورمز أوديسيوس لأن الزوجة المنتظرة من خصائص أسطورة أوديسيوس، وليست من خصائص السندباد فرحلاته السبع لم تذكر له زوجة منتظرة اللهم إلا في الرحلة السابقة، حينما حمله أحد إخوان الشياطين على ظهره – دون علم زوجته التي تزوجها غريباً – بعد أن نبت له الريش في جنبيه وطار به حتى وصل إلى عنان السماء، وسمع تسبيح الملائكة فهتف السندباد بالتسبيح وأطلقت عليهم شواظ من نار ففر إخوان الشياطين وهم في أشد حالات الغضب من السندباد وتركوه على قمة جبل لكنه في النهاية استطاع أن يلتقي بمن كان يحمله واعتذر له، وقبل صاحبه اعتذاره، وحمله على ظهره ثانية وعاد به فدخل السندباد على زوجته فوجدها «ذابلة شاحبة اللون، مقرحة الجفنين من فرط ما حملت من هم، ومن كثرة ما أراقت من دم». [2] لكن هذا الملمح لا يعد ملمحاً أصيلاً من ملامح قصة السندباد كما هو عند أوديسبوس فالسندباد تزوج بزوجته تلك غريباً عن وطنه أثناء مغامرة من مغامراته، ومن ثم فارتباط الحبيبة بالوطن لا يتحقق كما عند أوديسيوس، كما أن زوجة أوديسيوس تنتظره من بداية الرحلة حتى نهايتها، أما زوجة السندباد فلم

---

(1) إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، شاعر الأناشيد والمراسي، ص٧٠ الجزء السادس.

(2) ألف ليلة وليلة، ص١٤٧، ط٢، دار المعارف، جزء٢.

تأخذ مساحة كبيرة مثلما أخذ انتظار زوجة أوديسيوس.

وإذا كانت الأوديسة قد ذكرت زوجة منتظرة لأوديسيوس فإنها أيضاً ذكرت عودة أوديسيوس لها، وفتكه بخطابها، أما هذه القصيدة فإنها تقوم بتحوير النهاية سواء في رحلات السندباد أو في أوديسيوس فالشاعر السندباد لن يعود.

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

هو لن يعود

رحلة النهار

فالترحلي، هو لن يعود

كذلك في قول الشاعر:

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

انفتاح على رمز أوديسيوس أكثر من السندباد، فكثيراً ما تاه السندباد في بحر لجى وكثيراً ما تعلق بلوح من خشب بعد تحطم السفينة، لكن أسر آلهة البحار له يعد ملمحاً هاماً من ملامح أوديسيوس، فقد لاقى أوديسيوس من بوسايدون إله البحر عنتا كثيراً حينما وضع أوديسيوس جذع زيتونة في عين السكلوب الواحدة مما جعله يعيش بقية حياته أعمى، حدث ذلك أثناء وجود أوديسيوس ومن معه في كهف السكلوب حينما كان هذا العملاق ذو العين الواحدة يأكل كل ليلة واحداً سميناً من أصحاب أوديسيوس، فتفتق ذهن أوديسيوس عن هذه

الحيلة ونفذها أثناء نوم العملاق بعد أن قال له إن أسمه لا أحد حتى إذا فقأ أوديسيوس عينه وصرخ العملاق صرخة مروعة وسأله العمالقة الآخرون من الذي جعلك تصرخ هكذا؟ جاء جواب السكلوب لا أحد فعل بي هذا، فتركوه متوهمين أن ما أصابه من صنع القدر ولا طاقة لهم بحرب القدر، واستطاع أوديسيوس أن يهرب حين أمسك ببطن خروف وفعل أصحابه مثله، وكان العملاق واقفاً على باب الكهف يتحسس ظهر الخراف الخارجة ولا يتحسس بطنها، وقد غضب بوسايدون إله البحر غضباً شديداً ولاقى أوديسيوس منه الأمرين، لأن السكلوب كان ابنه. [1] فإذا كانت زوجة أوديسيوس لم تيأس أبداً من عودته، ولم تظهر منها بادرة لوم لزوجها الغائب رغم طول غيبته وكثرة المضايقات التي تتعرض لهان وتقدمها في السن، فإن زوجة السندباد الشاعر تحس بوطأة الزمن أكثر، وتشعر بأن جفاف الحياة قد كاد يمتد إليها.

يا سندباد أما تعود؟

كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابق في الخدود

فمتى تعود؟

أواه، مد يديك يبني القلب عالمه الجديد

بهما، ويحطم عالم الدم والأظافر والسعار

يبني ولو لهنيهة دنياه

آه متى تعود؟

كل هذا البلاء الذي لحق بالزوجة ربما كان سببه السندباد.

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار

لكن رغم هذا النداء الحار من الزوجة، ورغبتها العارمة في عودة زوجها

---

(1) انظر هومريوس الأوديسة، ترجمة عنيزة سلام الخالدي.

كي ينقذها من براثن الزمن الذي لا يرحم فإن عودة الشاعر السندباد قد أصبحت مستحيلة، ولا أمل فيها، ولذا تنتهي القصيدة بقوله:

رحل النهار

فلترحلي، رحل النهار

وربما يرجع فقدان الأمل في العودة إلى مرض الشاعر اللعين الذي لم يتركه حتى قضى عليه غريباً، «وهكذا نجد رمز السندباد في هذه القصيدة وقد جمع بين مغزاه الشعوري العام، والمغزى الشعوري الخاص الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر الخاصة، والتجربة الخاصة بذلك قد أفادت من ذلك المغزى العام، بمقدار ما أضافت إليه». [1]

لكن رغم ذلك، ورغم نبرة الشجن المؤثرة في القصيدة، ورغم نهوضها بالتعبير عن حالة مأساوية «فإن استعمال الشاعر هنا للنموذج الأعلى غير ناجح تماماً، لأن القصيدة لا تكمل دورة السندباد في المغامرة والإنجاز، ولا تعطينا، كما هو الأمر في قلبه لأسطورة سيزيف بديلاً لا يقل عنها حيويه، ثم أن الشاعر لا يفلح في رفع القصيدة إلى مستوى التجربة الجامعية التي يمكن أن تطفي القيمة والمغزى الضرورين على أسطورة يكون شخص النموذج الأعلى فيها بطولياً»[2].

فقد تناول السياب أسطورة سيزيف في قصيدته "رسالة من مقبرة" [3] التي تتناول جهاد الجزائريين من أجل الاستقلال.

ومضمون هذه الأسطورة أن سيزيف الداهية قد حكمت عليه الآلهة بعد

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢١٢.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر الحديث، ص٨١٧، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة.

(3) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص٨٩.

موته بأن يحمل صخرة ضخمة كي يثبتها في قمة جبل، حتى إذا حملها وكاد يصل إلى قمته تدحرجت الصخرة من على كتفيه إلى السفح، فيهبط، ويحملها مرة أخرى، ويتكرر هذا الفعل بصورة دائمة.

وبهذا فإن هذه الأسطورة ترمز إلى الجهد الضائع، لكن بدر شاكر السياب يجعلها رمزاً للانتصار.

يقـول:

بشراك، في وهران أصداء صور

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على الأطلسي

ورمز السياب لا يقل عن رمز الأسطورة الحيوية، إذ يرقى إلى مستوى التجربة الجماعية.

أما عبدالوهاب البياتي، فإنه يستخدم شخصية السندباد أحياناً بطريقة لا تتسم بكثير من الفنية شأن النماذج السابقة يقول البياتي:

أطير فوق العالم الصغير

في عشية الميلاد

أكون سندباد

أعبر في سفينة مثقلة بالعاج والأوراد

أحمل للأطفال

في الأعياد

هدية من جزر الهند

ومن بغداد [1]

فالشاعر يقنع من شخصية السندباد الغنية بأن تكون في موقع المشبه به، ويصرح بها دون أن يلتقط من ملامحها الخصبة كثيراً، ودون أن يمتد بها، مما أفقدها كثيراً من الإيحاء والبياتي «يرى نزاع السندباد مع الظلام والأمواج والخوف، صراعاً قدرياً في المقام الأول، يستحضره دون ذكر السندباد» [2].

يقــول:

غداً نلتقي

بعد غـد

لقد طال ليل الرحيل

وطال النوى

ومات رفاقي وظل الشراع

يجوب البحار

فموت الرفاق هنا يعد ملمحاً أصيلاً من ملامح شخصية السندباد، كما يعد ملمحاً أصيلاً أيضاً من ملامح شخصية أوديسيوس، ويظهر المزج واضحاً بين الشخصيتين بل نراه في السطور التالية ينتقل إلى أسطورة أوديسيوس.

يقــول:

وظلت كلاب الجحيم

تطاردني في المسير الطويل

---

(1) عبدالوهاب البياتي، ديوان عبدالوهاب البياتي، ص٤٩٦.

(2) حاتم الصكر، كتاب الذات، ص٦٩.

وتنبح في العاصفة [١]

فكلاب الجحيم التي تطارده في مسيره الطويل، وتنبحه في العاصفة، تذكرنا على الفور بنهر الجحيم الذي عبره أوديسيوس إلى تريزياس في عالم الموتى كي يدله على طريق العودة إلى موطنه. [٢]

أما تجربة خليل حاوي مع السندباد فإنها تجربة فريدة، حيث «ترافق شخصية السندباد الشاعر على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعري، تبسط ظلالها على رؤيا الشاعر طوال هذه المرحلة، وتمنحه من الأدوات التعبيرية الرمزية ما يجسد تجربته ويستوعب تطوراتها على امتداد هذه المرحلة». [٣]

وقد رأينا بعض الشخصيات التراثية ترافق الشاعر العربي المعاصر في مرحلة معينة من مراحل تطوره الشعري، مثل شخصية أيوب التي رافقت السياب، متجاوبة مع معاناته في مرضه، حتى التحم بها، والتحمت به، واصبحنا لا ندري هل يتكلم الشاعر من خلال أيوب، أم يتكلم أيوب من خلال الشاعر في مثل قوله:

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد، إن الرزايا عطاء
وإن المصيبات بعض الكرم
ألم تعطني أنت هذا الظلام
وأعطيتني أنت هذا السحر؟
فهل تشكر الأرض قطر الغمام

---

(١) عبدالوهاب البياتي، ديوان البياتي، ج١، ص٧٠٤.

(٢) انظر هوميروس الأوديسة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي.

(٣) علي عشري زايد، الرحلة الثامنة، ص٩٨.

وتغضب إن لم يجدها المطر؟ [١]

فقد أصبح كل منهما – الشاعر وأيوب – رمزاً للمعاناة الصادقة، نموذجاً طيباً لتحمل ضربات القدر وابتلائه، فقد رأى السياب نفسه – في مرحلة مرضه العضال يتحد مع أيوب إذ إن «أيوب يمثل فلسفة الاستسلام والرضا من جانب الإنسان، كما يمثل حقيقة "لا يسأل عما يفعل" من جانب الله لأن حكمته أعمق من كل فكر إنسان». [٢]

ومن الممكن أن يكون أيوب رمز الإنسان العربي المطحون الذي يلاقي كثيراً من الابتلاء النفسي في هذا العصر، الذي يضغط عليه بلا رحمة، وربما يكون رمزاً للإنسان عموماً في هذه الحياة التي يلاقي فيها كثيراً من التعاسة وهنا يتضح «أن الأساطير التي في غنى وموسيقية قصتي آدم وأيوب تتحمل تأويلات عديدة، غير أن مرونتها ليست من غير حد»[٣].

أما أدونيس فقد اتخذ مهياراً قناعاً له – يرفض من خلاله الواقع العربي حيث جعل عنوان أحد دواوينه "أغاني مهيار الدمشقي" ثم رأيناه يكتب في ديوانه "المسرح والمرايا" أربع أغنيات لتيمور ومهيار. وبعد مهيار قناعاً للشاعر يرفض من خلاله الواقع العربي. وأدونيس أكثر إيغالاً في التجريد من رصفائه، ومن تعامله مع شخصية مهيار «يسقط ملامحها التاريخية والأسطورية ويحيلها إلى أصداء بعيدة تصنع منها السمات الدالة، ولايبقى منها سوى دلالتها المتجذرة في الثقافة القديمة».[٤] وبذلك يترك المجال واسعاً للقارء لكي يسهم في إنتاج الدلالة.

---

(١) بدر شاكر السياب، منزل الأقنان، ص٣٦.

(٢) إحسان عباس بدر شاكر السياب، ص٣٧٣.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، ص١١٦.

(٤) علي عشري زايد، الرحلة الثامنة، ص٣٠٧.

«أما أنجح هذه النماذج على الإطلاق وأكثرها اكتمالاً من الوجهة الفنية فهي استخدام الشاعر خليل حاوي لشخصية السندباد البحري للتعبير عن مرحلة من أهم مراحل تطوره الشعري والفكري وهي مرحلة بحثه الدائب عن ذاته عبر مجموعة من المغامرات الوجودية».[1]

وقد كتب خليل حاوي قصيدتين كبيرتين هما وجوه السندباد، السندباد في رحلته الثامنة، وهاتان القصيدتان تمثلان حوالي ثلثي ديوانه الثاني "الناي والريح" وإن كنا لا نعدم روح هذه الشخصية في ديوانه الأول "نهر الرماد" ففي قصيدة البحار والدرويش من ديوانه الأول نرى سمات سندبادية أصيلة في نموذج البحار، وبحثه الدائب عن المعرفة وركوبه في سبيلها كل أمر، تظهر هذه الروح رغم عدم تصريح الشاعر بشخصية السندباد أصلاً. أما في ديوانه الثاني "الناي والريح" فإننا نرى شخصية السندباد وقد بدت أكثر نضجاً واكتمالاً وأصبحت ملامحها واضحة. [2] ونراه «لا يستمد الأسطورة الجاهزة على حالها وإنما يبنيها بناءاً جديداً، فالسندباد قديم ولكن وجوه السندباد والسندباد في رحلته الثامنة تمثلان أسطورة جديدة، أسطورة الإنسان المعاصر في الصراع بينه وبين معوقات الزمان والمكان، ومحاولته للتخلص من ثقل التجربة التاريخية والإنطلاق إلى رحاب أوسع». [3]

وكثيراً ما نجد الشعراء يستلهمون مضمون الرحلة عند السندباد فلا يصرحون به، ولكننا مع ذلك نشعر بالتحام كبير بينهم وبين شخصية السندباد ونتنفس في جو سندبادي إن صح التعبير. رأينا ذلك في قصيدة "ورقة على سطح

---

(1) المصدر السابق، ص٣٠٧.

(2) انظر فصل توظيف التراث في هذه الدراسة.

(3) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص١٣١.

القمر" [1] لمحمد الفيتوري.

وقد اتخذ الشاعر صلاح عبدالصبور في قصيدته "الظل والصليب" [2] من الملاح قناعاً لذاته كشاعر يعيش في هذا العصر، وقد بدا عليه السأم وتسرب العجز والضعف إلى قلبه الجريء فلم يعد راغباً في المغامرة:

يا شيخنا الملاح قلبك الجريء كان ثابتا

فماله استطير

أما قصيدة "الخروج" [3] فإننا نرى الشاعر يستلهم مضمون الرحلة عند السندباد، ويستفيد من هجرة الرسول الكريم وأحداثها بصورة واضحة، فقد جعل الخروج معادلاً للهجرة وقد حملت كلمة الخروج إشعاعاً ثقافياً من قصة خروج بني إسرائيل من مصر هرباً من فرعون وجنوده، وقد تناولت التوراة تفاصيل ذلك في سفر الخروج.

يقـول:

أخرج من مدينتي، من موطني القديم

مطرحاً أثقال عيشي الأليم

فالخروج من الموطن القديم يشير إلى خروج الرسول الكريم من مكة موطنه القديم. ويستفيد الشاعر من أحداث الهجرة:

لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم

---

(1) محمد الفيتوري، الأعمال الكاملة، مج١، ص٥٨٥.

(2) صلاح عبدالصبور، الأعمال الكاملة، حياتي في الشعر، الدواوين الشعرية، ص٣٢١.

(3) المصدر السابق، ص٤٠١.

فمن المعروف أن الرسول الكريم قد اتخذ دليلاً ليعرفه طرق الصحراء وشعابها في هجرته، أما الشاعر السندباد فلا يتخذ دليلاً له لأنه لا يأمنه.

أخرج كاليتيم

لم أتخير واحداً من الصحاب

لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى «أنا« القديم

في قول الشاعر أخرج كاليتيم إشارة واضحة إلى جانب من حياة الرسول الكريم هو يتمه، كما أنه من المعروف أن الرسول قد اتخذ من أبي بكر الصديق رفيقاً له في هجرته وكان أبوبكر الصديق يبذل قصاري جهده كي يفدي الرسول مما قد يظن أنه يهدد حياته، أما شاعرنا السندباد فإنه لم يتخير واحداً من الصحاب في رحلته لكي يفديه بنفسه.

ومن المعروف أيضاً أن الرسول الكريم قد ترك ابن عمه علي بن أبي طالب في فراشه كي يوهم من يطلبه من الكفار بأنه ما زال نائماً، حتى يؤخرهم عن طلبه، أما الشاعر السندباد فإنه لم يفعل ذلك لأن من يطلبه ليس عدواً خارجياً وإنما نفسه القديمة تحاول أن تمسك بأجنحته كي تقعده عن المغامرة.

ويستفيد الشاعر من قصة زوجة سيدنا لوط عليه السلام، حينما حذرها زوجها بألا تنظر إلى الوراء – سدوم – وهي تحترق لكنها لم تستمع إلى نصيحة زوجها فنظرت إلى الوراء فتحولت إلى حجر في الحال.

حجارة أكون لو نظرت إلى الوراء

فالشاعر السندباد مصمم إذا على المضي في رحلته إلى نهايتها مهما كلفه ذلك. ثم يعود الشاعر إلى أحداث الهجرة فيستفيد من حادثة سراقة بن مالك حينما ساخت فرسه في الرمل وهو يتتبع الرسول الكريم محاولاً الإمساك به وهو في طريقه إلى مهجره. ويجعل من الندم الذي يتبعه – وهو ماض في رحلته – معادلاً لسراقة وهو يتتبع الرسول (ص) في مهجره.

سوخي إذن في الرمل سيقان الندم

لا تتبعيني نحو مهجري، نشدتك الجحيم

إن الشاعر يلاقي كل هذا العنت راضياً من أجل الحصول على الحياة التي يريدها في المدينة المنيرة، كما توجت رحلة الرسول (ص) بالعيش في المدينة المنورة.

لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

أواه يا مدينتي المنيرة

مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً

مدينة الرؤى التي تمج ضوءاً

وهنا نعثر على رمز طالما داعب خيال الشعراء والفلاسفة من قديم، وهو رمز المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا.

ترى هل من السهل العثور عليها أو تحقيقها

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم انت حق؟

«وفي هذه القصيدة نجد صلاحاً قد استطاع أن يقيم تناظراً كاملاً بين تجربته النفسية وبين حكاية تاريخية شهيرة، يحقق من خلالها أحداثها المختلفة رموزاً وعناصر لبناء قصيدته ثم يحول المضمون الكلي للقصيدة لمعنى الرحلة والرغبة في الاكتشاف.. وبذلك يوحي لنا بشخصية السندباد من خلال المعطى الكلي للقصيدة شكلاً ومضموناً. [1]

إن صلاح عبدالصبور يقوم برحلة داخل ذاته وليس خارجها، لاحظ خليل حاوي في قصيدته السندباد في رحلته الثامنة حينما جعله يقوم بالرحلة الثامنة داخل ذاته وقد سبق صلاح في ذلك، وهذه المغامرة تهدف إلى الوصول بالنفس إلى حالة من الصفاء الباهر على طريقة المتصوفة أو على طريقة الفلاسفة الإشراقيين، حيث تفقد الثقة في الحواس وفي العقل وتصبح معاينة الأشياء بلا واسطة أو بطريقة تقوم على الحدس، هي المطمح الكبير في الوصول إلى المعرفة اليقينية. إن المدينة التي يطلبها صلاح عبدالصبور هنا «أقرب إلى أن تكون فكرة من أن تكون كياناً مفصلاً، مفهرسا، من لحم ودم، وأقرب إلى أن تكون فكرة مجردة من أن تكون مدينة عصرية فعلية»[2]. أما خليل حاوي في استلهامه لمضمون الرحلة في قصيدته "البحار والدرويش" فإنه يعبر عن تجربة حضارية وجودية ترفض النموذج الغربي بما فيه من مادية تضغط على الجانب الروحي بلا رحمة –كما يرى الشاعر – وفي نفس الوقت لاتجد في النموذج الشرقي ضالتها المنشودة، إذ يراه يقوم على روحانية مغرورة عاجزة عن التأثير في الواقع.

ويبدو التحام الخاص والعام في تجربة خليل حاوي أكثر من معاصرية في ذلك، يتبدى الخاص في إبحار الشاعر إلى كمبردج وتعمقه في الغوص على أصول

---

(1) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص٣٢٨.

(2) محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، ص١٨٨.

الحضارة الغربية وفكرها، وقلقه منها، ومن ثم رفضه لها. وتعمقه أيضاً في أصول الرؤية الشرقية للحياة ومعرفته بها وعدم إطمئنانه إليها. كما يتبدى العام في حيرة الإنسان العربي عموماً بين هذين النموذجين وعدم إطمئنانه إلى أي منهما، ومن ثم رأينا كثيراً من أفكار مفكرينا ودعواتهم وخصوماتهم على صفحات الجرائد، وفي الكتب التي يصدرونها تتراوح بين هذين القطبين، مما يدل على إشكالية واجهت منطقتنا، واستطاع خليل حاوي أن يلمس هذه الإشكالية ببراعة في قصيدته تلك. وهنا يبدو ملمح مهم من ملامح القصيدة عند خليل حاوي وهو نجاحه في الاستفادة من أفكار عصره، وتشبع قصيدته بها دون أن تصاب بالجفاف وأنه يعمد إلى تحقيق المعادل الموضوعي لأفكاره وفي هذا الصدد يقول خليل حاوي «وأعتقد أن أفضل منازع الفكر التي يفيد منها الشاعر هي المنازع التي تشيع في عصره، وتتجسد وتصبح واقعاً حياتياً حياً ينفي عن الفكر صفة التجريد ويجعله من المسلمات البديهة»[1]. ولذا «تصبح تجربة شاعر كخليل حاوي من أعمق التجارب العربية تجسيداً لهموم الإنسان في بلاده وتاريخه وتراثه الشعري».[2] بقى أن نشير إلى أن خليل حاوي جعل للسندباد رحلة ثامنة بل «لعل خليل حاوي كان أول المنبهين شعرياً إلى الحاجة الرمزية لرحلة سندبادية ثامنة».[3] وهناك من الشعراء من جعل للسندباد – بعد خليل حاوي – رحلة ثامنة لكنهم لم يصلو إلى ما وصل إليه.

ومن هنا تتضح مكانة خليل حاوي في حركة الشعر الحر، بل وفي حركة الشعر العربي الحديث عموماً.

---

(1) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص٢٧٣.

(2) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص٧٢.

(3) حاتم الصكر، كتابة الذات، ص٧١.

وتتميز القصيدة لديه بهندسة محكمة كل شيء فيها موضوع في موضعه، ورغم عمق القصيدة الواضح عنده، فإنها لا تتسم بسمة الإبهام الذي ينسف المعنى أو الدلالة. كما رأينا تميز القصيدة لديه بكثافة الرموز، وارتباطها في نفس الوقت ببنية العمل عنده وللشاعر قدرة كبيرة على ابتكار الرموز.

وقد ارتبطت بعض الرموز به مثل رمز البدوية السمراء والناي والريح والناسك، وجنية الشاطئ والبصارة إلـخ.

وخليل حاوي يستخدم الأسطورة استخداماً متميزاً، وقد فتح الباب واسعاً لبعض الشعراء في استخدام أسطورة تموز، حتى أطلق عليهم الشعراء التموزيون، وكان له إسهام كبير فيما يسمى بالاتحاد التموزي أي جعل تموز يتحد مع ما يضارعه من رموز الخصب. وقد وجدنا القصيدة عنده تكاد تتخلص من بعض العيوب التي وقع فيها الرواد في مجال استخدام الأسطورة، وقد وصل ببعض الرموز إلى قمة لا تضارع مثل رمز السندباد، ويحسب له أنه أول من جعل للسندباد رحلة ثامنة في الشعر العربي الحديث، كما استطاع أن يحقق التحاماً قوياً بين الخاص والعام في شعره، وبدا واضحاً تمثله الرائع لأفكار عصره، والاستفادة منها دون أن تصاب قصيدته بالجفاف، مما يدل على إدراك واضح لفلسفة الشعر ومفهوم تجديده.

الخاتمة

اعتمدت الفصول السابقة على شعر خليل حاوي المنشور في خمسة دواوين هي على الترتيب نهر الرماد – الناي والريح – بيادر الجوع – الرعد الجريح – من جحيم الكوميديا.

وقد قامت دار العودة ببيروت بنشر الدواوين الثلاث الأول في مجلد واحد تحت عنوان ديوان خليل حاوي.

ثم نشرت الرعد الجريح منفرداً، ومن جحيم الكوميديا منفرداً أيضاً، وعلى هذا كان اعتماد البحث.

وقد ركز البحث اهتمامه على دراسة الصياغة الجمالية في شعر خليل حاوي، دون الدخول كثيراً في دراسة نفسية الشاعر أو مجتمعه أو الفترة التاريخية التي عاش فيها.

وقد استغرقت هذه الدراسة ستة فصول، الأول منها يتناول اللغة والأسلوب، حيث بدأ وعي الشاعر الكبير بقضية اللغة الشعرية، وما يتخللها من تقنيات تبعد بها عن اللغة اليومية.

أما الفصل الثاني بعنوان الصورة والرمز في شعر خليل حاوي، فيتناول وسائل تشكيل الصورة، وما ظهر في شعر حاوي من أنماطها، وبعض العيوب التي وقع فيها. وقد لاحظ البحث أن عيوب الصورة المشهورة لا تكاد تشكل ظاهرة عامة في شعر حاوي.

وينتهي هذا الفصل بدراسة للرمز في شعره، فيبدو الرمز الجزئي والرمز

الكلي، ومنابع الرمز عند حاوي.

ويحسب للشاعر أن رموزه لم تكن بعيدة تماماً عن القارئ العربي، كما يحسب له أيضاً قدرته الباهرة على المزج بين الخاص والعام في شعره.

أما فصل توظيف التراث والأسطورة، فقد أظهر ثقافة عريضة يتميز بها هذا الشاعر، ومدى وعيه بالتقنيات الحديثة في توظيف التراث.

ويحسب له أيضاً أنه لم يزج بالمتلقي العربي في مناطق لم تمتزج بوجدانه، ولم يسرف في الامتياح من الأسطورة اليونانية أو الغربية عموماً، مثل بعض رواد الشعر الحر، خصوصاً السياب.

ويحسب له أيضاً نجاحه في المزج الوثيق بين عمله الفني وما يستمده من أساطير أو عناصر تراثية.

وفي فصل البناء الدرامي ظهر الوعي الكبير لدى الشاعر بالتقنيات الدرامية التي استغلت في القصيدة الحديثة مثل الصراع والحوار وتعدد الأصوات، والجوقة أو الكورس، والارتداد، والمونولوج الداخلي، والمونتاج والمفارقة التصويرية.

بعد ذلك يأتي فصل الموسيقى مركزاً على دراسة المقاييس الكمية والسمات النوعية معاً في شعر خليل حاوي.

أما الفصل السادس والأخير فإنه يتناول خليل حاوي في إطار حركة الشعر الحر، حيث وجدنا القصيدة عنده تتميز بهندسة محكمة، وعمق لا يؤدي بها إلى الإبهام، وتتميز بكثافة الرموز، وارتباطها القوي بالقصيدة، كما ظهرت أيضاً براعة خليل حاوي في استخدام الأسطورة، وعدم وقوعه في بعض العيوب التي وقع فيه الرواد في استخدامهم للأسطورة، ووصوله ببعض الرموز إلى قمة لا تضارع، والتحام الخاص والعام التحاماً قوياً في شعره، مما يدل على إدراك واضح لفسلفة

الشعر الحر.

والحقيقة أن القصيدة عند خليل حاوي تعد نموذجاً لفلسفة الشعر الحر، وما دعى إليه، وما اتسم به من طموحات وجدت أقصى تحقيق لها على هذا الشاعر الكبير.

وفي النهاية، ما كان لهذا البحث أن يدعي أنه أحاط بكل ما يجب أن يقال عن شعر خليل حاوي.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب المقدسة

١- القرآن الكريم.

٢- الكتاب المقدس.

ثانياً: المصادر:

خليل حاوي، الأعمال الكاملة مطبوعات دار العودة – بيروت ١٩٧٢م.

وتضـم:

١- نهر الرماد.

٢- الناي والريح.

٣- بيادر الجوع.

دووابن متفرقة:

١- الرعد الجريح، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

٢- من جحيم الكوميديا، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

ثالثاً: المراجـع:

١- آجري (لاجوس)، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٠م.

٢- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٩٣م.

٣- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٤- أدونيس، الآثار الكاملة، دارالعودة، بيروت، ط٢، ١٩٧١م.

٥- أمين صالح العمصي، الغربة والحنين في الشعر الفلسطيني بعد المأساة، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا.

٦- أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا.

٧- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، ط٤، ١٩٩٠م.

٨- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨م.

٩- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٩٢م.

١٠- إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨م.

١١- إكو (أمبرتو)، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة (١٦)، أغسطس ١٩٩٦م.

١٢- إمبرت (إنريك أندرسون)، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٢م.

١٣- إيفانكوس (خوسيه ساريه بوفيليو)، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبوأحمد، مكتبة غريب، القاهرة، سلسلة الدراسات النقدية (٢).

١٤- إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.

١٥- إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

١٦- إيليا الحاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

١٧- إيليا الحاوي، مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت.

١٨- ابن كثير، البداية والنهاية، (في التاريخ)، ج٢، ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٣٢م.

١٩- بدر شاكر السياب، النهر والموت، الهيئة العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، ١٩٩٩م.

٢٠- بدر شاكر السياب،أنشودة المطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الكتابة، ٢٠ يوليو ٢٠٠٠م.

٢١- برستد (جيمس هنري)، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، ١٩٩٩م.

٢٢- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.

٢٣- بورا (سيرموريس)، الخيال الرومنسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.
٢٤- تيت (ألن)، دراسات في النقد، ترجمة عبدالرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت.
٢٥- تيسير عبدالجبار عبدالرازق الآلوسي، تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط١، ١٩٩٨م.
٢٦- جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (١٥)، ١٩٧٣م.
٢٧- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.
٢٨- جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، دراسات في الشعر، دار القدس، بيروت، ط١، مارس ١٩٧٥م.
٢٩- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط١، ١٩٨٤م.
٣٠- جوته (يوهان فولفجانج)، أورفاوست أو (فاوست في الصياغة الأولى)، ترجمة مصطفى ماهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مسرحيات مختارة، ١٩٧٥م.
٣١- جوته (يوهان فولفجانج)، فاوست، ترجمة عبدالرحمن بدوي، وزارة الإعلام، الكويت، سلسلة من المسرح العالمي، الجزء الثاني، (٢٣٣)، فبراير، ١٩٨٩م.
٣٢- جون كوين، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ٢٠٠٠م.
٣٣- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٣م.
٣٤- حاتم الصكر، كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط١، ١٩٧٤م.
٣٥- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.
٣٦- حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٢م.
٣٧- خليل حاوي، رسائل الحب والحياة، دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٧م.
٣٨- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٦٩م.

٣٩- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨م.
٤٠- ديكارت (رينيه)، مقال عن المنهج، ترجمة محمود خضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
٤١- رجاء جبر، المدخل إلى المذاهب الأدبية الكلاسيكية – الرومانسية – الواقعية – الرمزية، مكتبة الشباب، ١٩٨٩م.
٤٢- رسل (برتراند)، الزواج وأخلاقيات الجنس، ترجمة نظمي لوقا، مكتبة غريب.
٤٣- رسل (برتراند)، حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، ط١، فبراير (٦٢) ١٩٨٣م، ط٢ ديسمبر (٧٣) ١٩٨٣م.
٤٤- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى أمريء القيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
٤٥- ريتا عوض، خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
٤٦- ريد (هربرت)، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، ١٩٩٨م.
٤٧- سارتر (جان بول)، ما الأدب؟، ترجمة مُحَمَّد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١م.
٤٨- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.
٤٩- سكوت (ويلبر)، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة وتقديم عناد غزوان، وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨١م.
٥٠- سلدن (رامان)، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، سلسلة آفاق الترجمة، ١٠ مارس ١٩٩٦م.
٥١- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحدة لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، مايو٢٠٠١م.
٥٢- سليمان مظهر، أساطير من الشرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثاني ٢٧٤، ط٢، ١٩٩٧م.
٥٣- سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا.
٥٤- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٣م.

٥٥- سيرنج (فيليب)، الرمز في الفن، الأديان - الحياة، ترجمة عبدالهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٢م.

٥٦- شتراوس (كلودليفي)، الفكر البري، ترجمة نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.

٥٧- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة.

٥٨- شكسبير (وليم)، هاملت، ترجمة عبدالقادر القط، الهيئة العامة لقصورالثقافة، ذاكرة الكتابة.

٥٩- شوقي عبدالحكيم، الفولكور والأساطير الغربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.

٦٠- صلاح السروي، تحطيم الشكل - خلق الشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٦٣).

٦١- صلاح رزق، أدبية النص، دار الثقافة العربية، ط١، ١٩٨٩م.

٦٢- صلاح عبدالصبور، الأعمال الكاملة، حياتي في الشعر، الدواوين الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

٦٣- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٥٤) أغسطس ١٩٩٦م.

٦٤- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م.

٦٥- صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيحيولوجية في شعرية القص والقصيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة كتابات نقدية، ١٩٩٩م.

٦٦- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٧٨م.

٦٧- طودورف (تزفيطان)، الشعرية، ترجمة شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.

٦٨- طودورف (تزفيطان)، باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، العدد (١٤)، يونيو ١٩٩٦م.

٦٩- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبدالقادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، ط٢.

٧٠- عباس محمود العقاد، إبليس، بحث في تاريخ الخير والشر وتمييز الإنسان بينهما من مطلع التاريخ إلى اليوم، دار نهضة مصر.

٧١- عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، القاهرة، مطبعة مصر، ١٩٣١م.

٧٢- عبدالإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية – الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.

٧٣- عبدالرحمن مُحَمَّد القعود، الإبهام في شعر الحداثة – العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة ٢٧٩، الكويت، مارس ٢٠٠٢م.

٧٤- عبدالرضا علي، نازك الملائكة، دراسة ومختارات، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

٧٥- عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس.

٧٦- عبدالسلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٩١م.

٧٧- عبدالسلام المسدي، النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٧٨- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة ٢٣٢، الكويت، ١٩٩٨م.

٧٩- عبدالقادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م.

٨٠- عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م.

٨١- عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، الجزء الأول، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٥م.

٨٢- عبدالله مُحَمَّد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م.

٨٣- عبدالوهاب البياتي، ديوان عبدالوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م.

٨٤- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط١، ١٩٨٠م.

٨٥- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

٨٦- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط١، ١٩٧٨م.

٨٧- علي عشري زايد، الرحلة الثامنة للسندباد، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، دار ثابت، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م.

٨٨- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط١، ١٩٧٨م.

٨٩- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٣م.

٩٠- غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١م.

٩١- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، ط٣، ١٩٨٩م.

٩٢- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون مج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

٩٣- فاطمة قنديل، التناص في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (٨٦)، ١٩٩٩م.

٩٤- فريزر (سيرجيمس)، أدونيس أوتموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٢م.

٩٥- كريسطيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧م.

٩٦- كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.

٩٧- لوتمان (يوري)، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة مُحَمَّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.

٩٨- مجموعة باحثين، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم مُحَمَّد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٩٩- مجموعة باحثين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة مجموعة من الباحثين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤م.

١٠٠- مجموعة باحثين، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣م.

١٠١- مجموعة باحثينن البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة مُحَمَّد عصفور، عالم المعرفة، ٢٠٦، فبراير ١٩٩٦م.

١٠٢- مجموعة باحثين، اللغة الفنية، ترجمة مُحَمَّد حسن عبدالله، دار المعارف، ١٩٨٥م.
١٠٣- مُحَمَّد الفيتوري، ديوان الفيتوري، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.
١٠٤- مُحَمَّد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.
١٠٥- مُحَمَّد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٨م.
١٠٦- مُحَمَّد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف.
١٠٧- مُحَمَّد عبدالسلام كفافي، في الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧١م.
١٠٨- مُحَمَّد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٨٤م.
١٠٩- مُحَمَّد عبدالمطلب، هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٧م.
١١٠- مُحَمَّد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي - عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٦م.
١١١- مُحَمَّد غاليم، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.
١١٢- مُحَمَّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ط٥.
١١٣- مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
١١٤- مُحَمَّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ١٩٧٨م.
١١٥- مُحَمَّد فتوح أحمد، شعر المتنبي قراءة أخرى، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٨م.
١١٦- مُحَمَّد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، ط١، ١٩٨٤م.
١١٧- مُحَمَّد كرد علي، ألوان من النقد الفرنسي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (٦٠)، فبراير ١٩٩٧م.
١١٨- مُحَمَّد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، ط٢.
١١٩- مُحَمَّد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.
١٢٠- محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

١٢١- مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٥م.

١٢٢- مراد عبدالرحمن مبروك، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (٥٠) ١٩٩٦م.

١٢٣- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨١م.

١٢٤- مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١.

١٢٥- مكليش (أرشيبالد)، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.

١٢٦- نازك الملائكة، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت.

١٢٧- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٦٢م.

١٢٨- نذير العظمة، مدخل إلى الشعر الحديث، دراسة نقدية، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٩٨٨م.

١٢٩- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر "الاتباعية – الرومانسية – الواقعية – الرمزية"، د–ن، د–ت، ١٩٨٠م.

١٣٠- هولمز (وينفرد)، كانت ملكة على مصر، ترجمة سعد أحمد حسين، سلسلة الألف كتاب، (٣٩٢) مؤسسة سجل العرب، ١٩٦٢م.

١٣١- هوميروس، الأوذيسة، ترجمة عنبره سلام الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦م.

١٣٢- هوميروس، الإلياذة، ترجمة أمين سلامة، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٨١م.

١٣٣- وارين (أوستن)، ويلك (رينيه)، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

١٣٤- ودورث (روبرت)، مدارس علم النفس المعاصرة، ترجمة كمال الدسوقي، مطبوعات جامعة الزقازيق.

١٣٥- ويلك (رينيه)، مفاهيم نقدية، ترجمة مُحَمَّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م.

136- Group of authors, the norton Anthology of English literature, volume 2 revised w.w. norton, company. Inc. new york 1968.

رابعاً: الرسائل والدوريات:

١- السيد مُحَمَّد علي السيد، شعر صلاح عبدالصبور الغنائي دراسة نقدية، رسالة دكتوراه، قسم النقد الأدبي، كلية دار العلوم.

٢- علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، رسالة ماجستير، قسم النقد الأدبي، كلية دار العلوم.

٣- مجلة فصول، المجلد الثامن، العددان ٢،١، مايو ١٩٨٩م.

٤- نجية معتييق خليل، التجربة الشعرية وتطبيقاتها في شعر خليل حاوي، بحث مقدم استكمالاً لدرجة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة قاريونس، بنغازي ليبيا.



الفهرس